

250

أحمد موسى ناصر المسعودي

الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة

في الرواية النسائية السعودية

الانتشار العربي

أحمد موسى ناصر المسعودي

الأنســاق الثقــافيّــة
في تشكيل صورة المرأة
في الرواية النسائيّة السعوديّة

(1421هـ ـ 1431هـ)



الأنســـاق الثقــافيّــة
في تشكيل صورة المرأة
في الرواية النسائيّة السعوديّة

(1421هـ ـ 1431هـ)

أحمد موسى ناصر المسعودي



ص.ب: 5752 / 113
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت ـ لبنان
هاتف: 659148 ـ 9611 فاكس: 659150 ـ 9611

ISBN

الطبعة الأولى 2014

الفهرس

الإهداء

إلى والديَّ الكريمين، متَّعهما الله بالصحة والعافية.

وإلى زوجتي، وأولادي

لقاء ما انشغلت عنهم جميعًا طوال مدة إعداد البحث.

مُحِبُّكم

أحمد

المقدمة

(1)

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، وبعد:

كشفت الألفيَّة الثالثة في سنيِّها العشر الأول عن نتاج روائي نسائي تنامى في مشهدنا الأدبي المحلي، فقد فاق ما نفثه خطاب المرأة في تلك الفترة كلَّ ما أصدرته الكتابة النسائيَّة الروائيَّة في الأدب السعودي على مدى أربعين عامًا من ظهور أول رواية نسائية سعودية[1]. ولقد أحسن من وصف هذه المرحلة بمرحلة (الثورة الروائية النسائية)؛ لما تميَّزت به من غلبة لصوت المرأة على صوت الرجل الروائي بدرجة كبيرة جعلته يقف في الظلِّ مقابل إنتاجها المتعدد[2]، فقد ازداد عدد الروائيات في المملكة العربية السعودية بصورة لا نظير لها في أي قطر عربي آخر[3]، وقد صاحب هذا النتاج الروائي جرأة في المضامين

(1) أول رواية نسائية سعودية صدرت في عام 1960م بعنوان (**ودعت آمالي**) لسميرة بنت الجزيرة (سميرة خاشقجي). ينظر: خالد بن أحمد اليوسف، وحسن بن حجاب الحازمي، **معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية**، النادي الأدبي بالرياض، ط2، 1431هـ/ 2010م، ص61.

(2) ينظر: سامي جريدي، **الرواية النسائية السعودية (خطاب المرأة وتشكيل السرد)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط2، 2012م، ص19.

(3) ينظر: سعيد يقطين، ومحمد القاضي، **رهانات الرواية العربية بين الإبداعية والعالمية**، النادي الأدبي بالرياض1432، هـ/ 2011، ص38.

التي اقتحمت غمارها الكاتبة السعودية وهو ما جعل الأنظار تلتفت إليها ليس من نقاد الأدب ودارسيه فحسب، بل من جميع أطياف المجتمع الأخرى تحت ظلِّ تهافت تسويقي من دور نشر خارجية فضلاً عن المحليَّة، سماعًا لهذا الصوت، واستجلاءً لما يقوله، ولما يفكر فيه، وفضولاً لاستكناه سرد المرأة السعودية المنتمية إلى مجتمع عرف عنه المحافظة والالتزام.

لقد صدح هذا البوح النسائي فوصل صداه إلى أسماع الناس على اختلاف أطيافهم ومشاربهم، وما رواية (بنات الرياض)[1] إلا عنوانٌ عريضٌ دالٌّ على تحول جديد شهده المجتمع السعودي في مجال الكتابة الأدبية النسائية التي تستثمر الخطاب الروائي بوصفه قناةً من قنوات التعبير المختلفة التي أتيحت للمرأة بمؤازرة وفَّرتها صيرورة التحول في هذا العصر الرقمي، تلك الصيرورة التي جعلت معظم أفراد المجتمع مواكبين لثورة التقنيات الحديثة التي فتحت منسمًا لحمم دفينة كانت مختبئة تحت قشرة صلبة، فكان بعضها عندما تحطمت تلك القشرة مهادِنًا في خطابه، والبعض الآخر لاهبًا ناوش الخطابات السائدة ونجح في استفزازها.

وبجلاء لا يمكنني إخفاؤه كنت أحد الذين اجتذبهم هذا الخطاب الروائي بوصفه دالاً ثقافيًّا يشهد على تحولات فاقت قدرات المجتمع المحلي على استيعابها والنظر إليها بتمعن وئيد يفسِّرها له. وقد كنت منذ أمد بعيد أجد في رصد التحولات الثقافية في مجتمعنا أمرًا جاذبًا لي ولاسيما عندما أستطيع أن أفسِّر مظهرًا

(1) هذه الرواية للكاتبة رجاء عبد الله الصانع، وقد صدرت في عام 2005م عن دار الساقي ببيروت.

ثقافيًّا تفسيرًا منطقيًّا يبتعد عن دائرة الاختزال البسيطة التي تكتفي بسرد النتائج دون تحليل منهجي مقبول، وعندما انتظمت في رحلة البحث والدرس وجدت في السرد النسائي في مجتمعنا المحلي مظهرًا غنيًّا من مظاهر الكشف عن الأنساق الثقافية في المجتمع لكون الرواية هي الأقدر من بين الأجناس الأدبية الأخرى على فهم العصر وتفسيره وذلك لمرونتها وقدرتها على التحول والتطور؛ لذلك أصبحت في هذا الوقت الراهن «ديوان العرب لما تتمتع به من قدرة على الإلمام بالمجتمع ومواكبة مستجدات العصر، لما تتَّسم به من قدرة على تحري رؤى العالم وآفاقه من خلال تقديمها تصورات هي أشبه بالمعالجة وفق خطة فنية تستمد مرجعيتها في مادتها الحكائيَّة من خلال توظيف خلفية تاريخية تغذِّي السرد وتحركه مع ما يمثِّله الواقع من مرتع خصب لها للالتقاط وصياغة المشهد الروائي»[1].

(2)

وانبعاثًا من جميع ما سلف تجاذبت أفكار هذه الدراسة لتتشكَّل أجزاؤها مصوغة في عنوانها: «الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية 1421هـ - 1431هـ» للدلالة على اقتصار الدراسة على الرواية دون غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وقد اكتفت الدراسة بوصفها بالنسائية لتشمل كل رواية كتبتها امرأة سواء أكانت تتبنَّى الاتجاه النسوي أم لا، فلم تُقصر على الرواية النسوية؛ لأنَّ الدراسة تهدف إلى الكشف عن الأنساق الثقافية

---

(1) ابن السايح الأخضر، **نص المرأة وعنفوان الكتابة (بحث منشور في دورية الراوي)**، النادي الأدبي بجدة، العدد (18) ربيع الأول 1429هـ/ مارس 2008م، ص38.

في رواية المرأة في عمومية تبتعد عن «مضائق صفة النسوية لرواية المرأة بوصفها مصطلحًا له تجليات متعددة: إبداعية، ونقدية، واجتماعية. . . مرتبطة بأبعاد إيديولوجية مختلفة»[1].

وقد قَصَرَ الباحث المجال الزمني لهذه الدراسة على المرحلة الممتدة (من 1421هـ إلى 1431هـ) وذلك لعدة أسباب منها:

1 ـ كثرة النتاج النسائي المتواصل في الفترة الزمنية لهذا البحث، وذلك لعوامل وأسباب مختلفة منها «سهولة الطباعة والنشر لتوفر التمويل لدى معظم الكاتبات، كذلك لاستسهال الكتابة من قبل الكاتبات مع ما قوبل به بعضها من احتفاء مبالغ فيه، وقد تزامن مع ما سبق اتساع هامش الحرية الثقافية مما حرَّض الكاتبات على توظيفها؛ بغية كسر الأحادية»[2].

2 ـ تنوع الخطاب النسائي ومغايرته للخطاب النسائي السائد قبله؛ لما تُمثِّله هذه المرحلة الزمنية من تحول نوعيٍّ في الانفتاح الثقافي على الآخر «فالكلُّ يعرف أنَّ الحادي عشر من سبتمبر أنتج سؤالاً كبيرًا متشظيًّا مسَّ كلَّ شيء كان مسكوتًا عنه من قبل»[3]، مما جعل قضية المرأة من الموضوعات التي شكَّلت وعيًا حاضرًا في المجتمع سواء على مستوى الرأي العام أو على مستوى المشهد

---

(1) خالد أحمد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، الرياض، النادي الأدبي بالرياض، 1430هـ/ 2009م، ص22.

(2) منصور المهوس، **صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية**، **كتاب الرياض**، الرياض، العدد 160، 1429هـ / 2008م، ص35.

(3) خالد أحمد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، ص54.

الثقافي، ولم تكن أعمال الكاتبات السعوديات بمعزل عن ذلك الوعي.

3 ـ ازدياد الاهتمام بتقنية الإنترنت «فمع نهاية القرن الماضي ظهرت الشبكة العنكبوتية في المجتمع ما أدَّى إلى تأثر الناس بها»[1]، ومن هنا فقد فتحت تلك التقنية منفذًا جديدًا للكتابة النسائية، سواء أكانت تلك الكتابة إبداعيةً أم تقريريةً، فقد ازدهرت عن طريق المنتديات والمواقع الإلكترونية المختلفة ما جعل مجال البوح والتعبير أرحب لدى الكاتبات، ليفتح بابًا واسعًا للنقد الثقافي في الدراسة والتحليل، خصوصًا إذا ما علمنا أنَّ بداية بعض الكاتبات كانت من فضاء الإنترنت.

إنَّ التعقب الببليوغرافي للروايات النسائية في هذه المرحلة الزمنية يشير إلى تجاوزها عدد الثمانين روايةً بنهاية عام 2009م[2]، فضلاً عما صدر منها بعد ذلك من روايات أخرى، لذلك فقد حُصرت عينة اشتغال الدراسة في (24) رواية رأى فيها الباحث نصوصًا أدبية تحمل خطابًا ثقافيًّا متباينًا في كشفه عن الأنساق الثقافية التي تشكل صورة المرأة في كتابتها الروائية بما تقتضيه طبيعة المفردات المدروسة سواء ما كان منها مهادنًا لخطابات المجتمع السائدة أو ما كان مصادمًا لها.

وهذا لا يعني في المقابل أنَّ ما لم يدرس من تلك الروايات لم

---

(1) عبد الرحمن بن محمد الوهابي، **الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية (النشأة والتطور والقضايا)**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 2010م، ص57.

(2) ينظر: خالد بن أحمد اليوسف، وحسن بن حجاب الحازمي، **معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية**، ص53.

تكن فيه نماذج تتوافق ومفردات الدراسة ولكنَّ الباحث اكتفى بهذه الأعمال الروائية النسائية بوصفها نماذج تقتضيها طبيعة الدراسة في غير إملال أو تشعب ممقوت فليس من أهداف هذه الدراسة الإحصاء العددي أو الدراسة المسحية بقدر ما يشكل الوقوف عند النماذج الأكثر تمثلاً لمرامي الدراسة الاهتمام الأكبر بها.

(3)

ولقد كان سؤال هذه الدراسة الرئيس الذي تسعى للإجابة عنه هو:

ما الأنساق الثقافية التي ساهمت في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية؟

وكيف أثَّرت الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية؟

وما العناصر الروائية التي تجلت الأنساق الثقافية من خلالها؟

وقد اعتمدت الدراسة مقولات النقد الثقافي ومفاهيمه بوصفه «نشاطًا فكريًا يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»[1]، حيث استنير في معالجة النص الروائي في هذه الدراسة بمنظور «النقد الثقافي الذي لا يعزل النص عن علاقات إنتاجه (التأريخية) وعن نسقه التأثيري (مضمرات الخطاب) فهو فعل إنسان تاريخي متأثر بالمجتمع ومؤثر فيه»[2].

وميلاً مع الرأي الذي لا يفصل بين النقد الثقافي والنقد الأدبي

---

(1) ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الرياض، ط5، 2007م، ص305.

(2) منصور المهوس، **صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية**، ص14.

فصلاً تامًّا، فإنَّ الباحث يرى بأنَّ النقد الثقافي عبارة عن طريقة في التفكير والتناول والتحليل وليس منهجًا نقديًّا قائمًا بذاته؛ لذلك فإن هذه الدراسة تستفيد من جميع المناهج والأدوات النقدية التي تساعد على تحليل الخطاب الروائي ومقاربته وفقًا لخصوصية النصوص المدروسة وحاجة مفردات البحث المطروحة، وإن كان الباحث لا ينفي إفادة الدراسة من المقترحات الإجرائية للنقد الثقافي التي اقترحها (الغذامي)[1] في كتابه (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) إلا أن الباحث لم يحاول إقحامها بصورة تتعسف سير مقاربة النصوص المدروسة.

(4)

وعلى الرغم من أن الباحث يزعم أن هذا الموضوع لم يتمَّ تناوله من قبل إلا أن هذا لا يعني إغفال دراسات سابقة لها قيمتها العلمية التي ساهمت في تقديم إضاءات معرفية لهذه الدراسة بدءًا بـــ (خطاب السرد: الرواية النسائية السعودية 1427هـ) لمجموعة من المؤلفين، ومرورًا بـ (الرواية النسائية السعودية: خطاب المرأة وتشكيل السرد، 2008م) لسامي جريدي، و(صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية: رؤية ثقافية جمالية، 2008م) لمنصور المهوس، و(الرجل في الرواية النسائية السعودية: الصورة والدلالة، 2009م) لنورة القحطاني، و(الرواية النسائية السعودية: قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، 2009م) لخالد الرفاعي، و(نساء بلا أمهات: الذوات الأنثوية في الرواية النسائية

(1) ينظر: عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2008م، ص63.

السعودية، 2010م) لسماهر الضامن، و(تحولات الخطاب الروائي: الرواية النسائية نموذجًا، 1432هـ، الموافق 2011م) لسامي عبداللطيف الجمعان.

إن هذه الدراسة وإن كانت قد أفادت من تلك الدراسات السابقة إلا أنها حاولت أن تشتق لها طريقًا جديدًا. ومبعث الجدة فيها يكمن في تحليلها للأنساق الثقافية التي تؤثر في تشكيل صورة المرأة من خلال كتابة المرأة نفسها روائيًّا في المشهد الإبداعي السعودي من خلال مقاربة التأثر والتأثير التبادلي بين المبدع والمجتمع.

(5)

ولكي تحقق هذه الدراسة مراميها فإنها قد شُكِّلت في مبناها من مقدمة، وتمهيد، وفصلين، وخاتمة، حيث عُنِي التمهيد بتحرير مفهوم النسق الثقافي، لغةً، واصطلاحًا لكل من اللفظين، ثمَّ تمَّ عرض تعريفات النسق الثقافي وتحليلها قبل أن يُختم التمهيد بوضع مفهوم إجرائي للنسق الثقافي من قبل هذه الدراسة.

أما الفصل الأول فقد تناول بالدراسة أنساق الثبات الثقافية، وقد جاء في ثلاثة مباحث، درس فيها الباحث نسق المحافظة، ونسق الستر، ونسق القبول.

بينما جاء الفصل الثاني مخصصًا لدراسة أنساق التحول الثقافية، وقد تكوَّن هذا الفصل من مباحث ثلاثة درس فيها الباحث نسق التمرد، ونسق الكشف، ونسق الرفض.

وفي كلا الفصلين عُنِي الباحث بدراسة تأثير تلك الأنساق

الثقافية في تشكيل صورة شخصية المرأة من خلال المتن الروائي، وأيضًا تأثيرها في بناء العناصر الفنية للروايات المدروسة.

وفي الخاتمة أجملت أبرز النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة.

(6)

وأخيراً، أحمد الله وأشكره المتفضل بجزيل عونه وإحسانه، فقد يسر لي من أمره ما أعانني على كثير من الصعوبات التي واجهتني، وأول عون لي كان بعد الله تعالى، مشرفي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد بن يحيى أبو ملحة الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث، فكان خلقه الجم وصبره الواسع دافعًا لي على الاستزادة من علمه وأدبه، ولقد كان فوق ذلك كله مشجعًا لي ومحفزًا، يبادرني إن تأخرت، ويصلني إن قطعت، فله مني شكر وافر، ودعوة صادقة له بخير المثابة والجزاء.

كذلك فإنني أقدمُ الشكرَ ولا أُوفِيهِ لكلٍّ من الأستاذ الدكتور حسن بن حجاب الحازمي، وكذلك الأستاذ الدكتور عبد الواسع ابن أحمد الحميري، اللَّذين تفضلا بقَبُول مناقشةِ هذه الرسالةِ، فكان ليَ الحظُّ الأوفى بما سأُفيده من علمِهما الواسعِ، ومنهجيتِهما العلميِّة الدقيقة.

كما أتقدم بشكري الجزيل إلى جامعة الملك خالد، وإلى جميع أساتذتي فيها، وأدعو الله لهم بحسن الجزاء نظير ما أفنوه من أعمارهم في غرس العلم ورعايته.

وأزجي أيضًا الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور عبد الحميد الحسامي، فكم من ومضة استنرت منه بهداها، وكم من إصدارات إليَّ متفضلاً أهداها، فله ولكل من مد إلي يد عون دعوات صادقة بالتوفيق والرضوان والسداد.

ولا بد لي أن أعترف بأنَّ أهل الفضل عليَّ والإحسان لي كثر، فإن كنت قد قصَّرت في حقِّهم، فإنَّ الله لا يضيع أجر من أحسن عملاً.

وختامًا، فإن المرء عندما يقترب من إنجاز عمله، تشعره نفسه بأن ما فعله كان عظيم القدر غير أن عقله لا يلبث أن يرشده إلى أن البدايات أيًّا كان مجالها تتسم بضعفها وكثرة عثراتها وتعدد هفواتها، ولكن حسب الباحث اجتهاده وحرصه على الإجادة ما أمكنه الجهد، وأسعفه التوفيق، ولله الأمر من قبل ومن بعد، وصلى الله وسلم على نبينا محمد صلاةً وسلامًا لا يحدهما عدّ.

المؤلف

أحمد بن موسى المسعودي

السعودية / الريث

15/ 11/ 1434هـ ـ 20/ 9/ 2013م

amnm88@hotmail.com

التمهيد

مفهوم النسق الثقافي

(1)

النسق الثقافي مفهوم مركزي من مفاهيم النقد الثقافي[1]، والنسق في دلالاته -مجرَّدًا دون تابعه (الثقافة) - يُدلُّ به في معاجم اللغة «على ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء. . .وثغر نسق إذا كانت الأسنان مستوية. ونسق الأسنان: انتظامها في النبتة وحسن تركيبها. والنسق: ما جاء من الكلام على

(1) لمعرفة المزيد عن النقد الثقافي،ينظر: عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص57 وما بعدها. وينظر أيضًا: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص305. وينظر كذلك: أحمد جمال المرازيق، **جماليات النقد الثقافي (نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2009م، ص17. وينظر أيضًا: محمد بن لافي اللويش، **جدل الجمالي والفكري (قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2010م، ص115. وينظر أيضًا: عبد الحميد الحسامي، **النقد السياسي في المثل الشعبي**، مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة، تعز، 2012م، ص37. وينظر كذلك: منصور المهوس، **صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية**، ص11. وينظر أيضًا: ناصر الحجيلان، **الشخصية في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية**، النادي الأدبي بالرياض، 2009م، ص27.

نظام واحد...ويقال: رأيت نسقًا من الرجال والمتاع، أي: بعضها إلى جنب بعض»[1]. وفي تاج العروس «كل شيء أُتبع بعضه بعضًا فهو نسق له. والنحويون يسمُّون حروف العطف حروف النسق؛ لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئًا بعده جرى مجرىً واحدًا»[2].

وفي المعجم الفلسفي يُقصد بالنسق في الطبيعة والكيمياء، جملة من العناصر يعتمد بعضها على بعض بحيث تكون كلاًّ منظمًّا. وفي الفلسفة والعلوم النظرية النسق: جملة أفكار متآزرة ومرتبطة يدعم بعضها بعضًا[3].

وفي الثقافة الغربية يأتي النسق عند (سوسير) مرادفًا للسان بوصفه نسقًا من العلامات. وذلك يعني: أن كلَّ علامة تختصُّ بعلاقات تقيمها مع علامات أخرى، حيث تأخذ هذه العلاقات مظهرين: الأول منهما عبارة عن علاقات تركيبية، تختزل ضمنها العلامات بموجب تسلسلها داخل خطية الخطاب. والثاني عبارة عن علاقات ترابطية تشرف على وصل العلامة بالعلامات التي تقاسمها الخصوصيات نفسها[4].

(1) ابن منظور، **لسان العرب** (مادة ن س ق)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1419هـ / 1999م.

(2) محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس** (مادة ن س ق)، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1385هـ/ 1965م.

(3) ينظر: مجمع اللغة العربية، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1403هـ/ 1983م، ص200، 201.

(4) ينظر: ماري نوال، **المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، طبعة المؤلف، الجزائر، 2007م، ص106.

والنسق عند (ميشيل فوكو) «مجموعة من العلاقات تستمر وتتحول في استقلال عن الأشياء التي تربط فيما بينها، أو هو فكر قاهر وقسري مغفل الهوية. وهو أيضًا: بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا عليها البشر ومن خلالها يفكرون»[1].

وقبل أن ننتقل إلى مفهوم النسق الثقافي، نورد بعضًا من تعريفات الثقافة، المكوِّن الثاني للمفهوم الذي نحن بصدده.

(2)

نجد في معاجم اللغة أن الأصل الثلاثي لكلمة ثقافة: (ثقف) يستعمل في كلام العرب قديمًا للدلالة على عدد من المعاني يمكن إجمالها في المدلولات الآتية: (الحذق، ضبط الأمور والقيام بها، سرعة التعلم، الظفر بالشيء، الفطنة والذكاء، ومن مصادر الفعل (ثقف): الثقاف والثقافة؛ أي العمل بالسيف، والثقاف، خشبة تسوَّى بها الرماح[2]، والثقاف أيضًا: الخصام والجلاد، والتثقيف: التأديب والتهذيب[3].

إن قراءة المدلولات السابقة تشير بوضوح إلى دورانها حول المضامين الآتية:

1 ـ الصفات المعنوية التي يتصف بها الإنسان مثل الفطنة، والذكاء، وسرعة التعلم.

(1) ناصر الحجيلان، **الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)**، ص32.

(2) ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ثقف).

(3) ينظر: محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس**، مادة (ثقف).

2 ـ الصفات المادية الحركية التي يقوم بها الإنسان مثل مهارة استخدامه للسيف، وتقويم المعوجِّ من الأشياء.

وهذه المدلولات اللغوية «لا تتصل بالثقافة بمدلولها العام الشائع الحديث بوصفها كلمة جديدة إلا على ضروب من التأويل والمجاز»[1].

فإذا ما انتقلنا إلى المدلول الاصطلاحي المعاصر لكلمة (ثقافة) فإننا سنواجه أول ما نواجه شكوى الباحثين المكرورة من صعوبة تحديد حدٍّ جامع مانع للثقافة[2] سواءٌ أكان أولئك الباحثون منتمين إلى العربية أم إلى غيرها من اللغات الأخرى، وكأنَّ هذه الشكوى قد أصبحت ذات صفة دلالية تساهم في وضع تصور عام يجعل القارئ في حالة تحفُّز للإلمام بهذه الكلمة العصيَّة على التعريف؛ لأنَّ الشكوى من صعوبة تعريفها هي إضاءة في الحقيقة للتعريف

(1) عمر عودة الخطيب، **لمحات في الثقافة الإسلامية**، مؤسسة الرسالة، الرياض، ط3، 1399هـ/ 1979م، ص23.

(2) ينظرعلى سبيل المثال: طوني بينيت وآخرون، **معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010م، ص227. وينظر أيضًا: ميشيل تومبسون، **نظرية الثقافة**، ترجمة علي سيد الصاوي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 223، يوليو 1997، ، ص29. وينظر كذلك: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص140. وينظر أيضًا: عبد الحميد الحسامي، **النقد السياسي في المثل الشعبي**، ص37. وينظر أيضًا: عمر عودة الخطيب، **لمحات في الثقافة الإسلامية**، ص22. وينظر كذلك: مالك بن نبي، **مشكلة الحضارة**، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط4، 1984م، ص19. وينظر أيضًا: محمد عبد العليم مرسي، **الثقافة والغزو الثقافي في دول الخليج العربية**، مكتبة العبيكان، الرياض، 1415هـ/ 1995م، ص28.

بسمة من سماتها المتمثلة في الشيوع والتفرع والاتساع الدلالي العصيِّ على التأطير والتحديد لكون مفهومها «يختلف باختلاف الأمم وحضاراتها المتنوعة، فكل أمة يغلب على ثقافتها لون يميزها عن غيرها»[1] كما يختلف أيضًا تصور المهتمين بشأن الثقافة فمنهم من يوسِّع دلالتها لتشمل الجوانب المعنوية والحسية، ومنهم من يقصره دون ذلك فيكتفي بالمعنوي منها دون الحسي[2].

وهنا نورد طرفًا من التعريفات التي تناولها الباحثون حتى نستضيء بها قبل انتقالنا إلى مفهوم النسق الثقافي بصورة أدقّ:

- تعريف المعجم الفلسفي: «كل ما فيه استنارة للذهن وتهذيب للذوق وتنمية لملكة النقد والحكم عند الأفراد أو في المجتمع وتشتمل على المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه»[3].

- ويعرف (جميل صليبا) الثقافة في معجمه الفلسفي بقوله: «الثقافة بالمعنى الخاص هي تنمية بعض الملكات العقلية أو تسوية بعض الوظائف البدنية. . . ومنها الثقافة الرياضية والثقافة البدنية. والثقافة بالمعنى العام هي ما يتصف به الرجل الحاذق

(1) طيبة صالح الشذر، **ألفاظ الحياة الثقافية في مؤلفات أبي حيان التوحيدي**، مطابع الأهرام، القاهرة، 1409هـ/ 1989م، المقدمة (لا).

(2) ينظر: علي عمر بادحدح، ومحمد أحمد باجابر، **الثقافة الإسلامية**، دار حافظ، جدة، 1425هـ، ص12.

(3) مجمع اللغة العربية، **المعجم الفلسفي**، ص58.

المتعلم من ذوق، وحس انتقادي، وحكم صحيح، أو هي التربية التي أدت إلى إكسابه هذه الصفات»[1].

- تعريف (إدوارد تايلور) «كل مركَّب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق، والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوًا في مجتمع»[2].
- تعريف (روبرت بيرستد) «الثقافة هي ذلك الكلُّ المركَّب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه، أو نقوم بعمله، أو نتملكه كأعضاء في مجتمع»[3].
- تعريف (بيتريم سوركين) «الثقافة مجموعة من المعاني والقيم والمقاييس التي يتميز بها الأفراد في حالة تفاعل متبادل ومجموعة المؤسسات التي تموضع وتكيِّف اجتماعيًا وتنقل هذه المعاني»[4].
- تعريف (منظمة اليونسكو) «الثقافة هي جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعا بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة،

(1) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، 1982م، 1/ 378.
(2) ميشيل تومبسون، **نظرية الثقافة**، ترجمة علي سيد الصاوي، ص9.
(3) المرجع نفسه، ص9.
(4) عبد العزيز بن علي الغريب، **التغير الاجتماعي والثقافي**، المؤلف، الرياض، 1431هـ/ 2010م، ص153.

كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات»[1].

إن الاسترسال في عرض تعريفات الثقافة يجعل المتتبع والمستقصي لها في حالة تشظٍّ معرفي ومفهومي لا نهاية له، ليس لأن الثقافة - كما يقول المفكر العربي (مالك بن نبي) - كلمة عربية تحتاج إلى عكاز أجنبي مثل كلمة (culture) حتى تنتشر وتكتسب قوة التحديد الضرورية لتصبح علمًا على مفهوم معين[2]، بل لأن ذلك العكاز الأجنبي في ذاته غير قادر على النهوض بما يراد منه من تأطير لمفهوم الثقافة؛ لأنها ليست «كينونةً خارجيةً قائمةً بذاتها، كما أنها لا تقع خارج تأثيرات عناصرها وبيئتها، وإنما هي فعالية تفرز ذات العناصر التي تتشكل الثقافة منها، والثقافة بدورها تحافظ على هذه العناصر وتصونها لتؤدي دورًا تكوينيًا ثقافيًّا في الثقافة نفسها... وبناء على هذه الخاصية لا بد أن يتعذر تعريف الثقافة بعموميتها إذ إن ثقافة المجتمع لا بد أن تنطوي على تعريف ثقافاته المختلفة وغير المحدودة»[3].

إن تعريفات الثقافة - مهما اجتهد أصحابها في وضعها وصياغتها - «لا يستطيع كل واحد منها بمفرده الإحاطة الكلية والتامة بها... مما يجعل الحاجة قائمة إلى معجم أو قاموس

(1) محمد عبد العليم مرسي، **الثقافة والغزو الثقافي في دول الخليج العربية**، ص33.

(2) ينظر: مالك بن نبي، **مشكلة الحضارة**، ص25.

(3) ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص141.

خاص بالثقافة يضم مختلف المعاني والدلالات والتعريفات المطروحة حولها، وكل ماله علاقة بمفهومها»[1].

وليس لنا أن ننهي الحديث عن مفهوم الثقافة دون أن نفيد من محاولات اتسمت بقدرتها البانورامية على لمِّ شتات ما تناثر من تعريفات الثقافة ولعل أبرز تلك المحاولات دراسة العالمين الأنثروبولوجيين الأمريكيين (ألفريد كروبير)، (وكلايد كلكهوهن) اللذين استعرضا ما يربو على مئة وستين تعريفًا للثقافة، وكان أن انتهيا إلى أن الثقافة «ذات مضمون تاريخي، أي من حيث كونها تراكمًا لعديد من الأنماط والمركبات الثقافية التي تراكمت عبر تاريخ ثقافي طويل، ومن ثم فهي تشتمل على الأنماط والأفكار والقيم، ولها صفة الاختيار والانتقاء، وهي في الوقت نفسه مكتسبة؛ أي تُتَعَلَّم، كما أنها تجريد للسلوك الإنساني وإن لم تكن هي السلوك نفسه، إلا أنها نتيجة لهذا السلوك»[2].

وفي كتاب (نظرية الثقافة) يرى (ميشيل تومبسون) أن «تعريفات الثقافة مهما استعصت على الحصر لا تخرج عن اتجاهين: أحدهما ينظر للثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والأيديولوجيات، وما شاكلها من المنتجات العقلية، أما الاتجاه

---

(1) زكي الميلاد، **نحن والثقافة**، كتاب الرياض، الرياض، العدد164، 1430هـ/ 2009م، ص. 14، 13

(2) محمد عبد العليم مرسي، **الثقافة والغزو الثقافي في دول الخليج العربية**، ص30.

الآخر فيرى الثقافة على أنها تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما، والعلاقات الشخصية بين أفراده وكذلك توجهاتهم»[1].

(3)

ولعل القارئ يرى فيما عرضه الباحث من مدلولات متشعبة للنسق والثقافة كلٍّ منهما على حدة: أن المفاهيم التي تندرج تحت كلٍّ منهما تتعدَّد تبعًا لرؤى الباحثين على اختلاف مواردهم، فدلالة كل من اللفظين ينتفي عنها وصف الحدِّية والقطعية، شأنها في ذلك شأن غيرها من الدلالات المعبر عنها بألفاظ ومصطلحات تضاءلت أمام مدِّ حركة الفكر المعاصرة التي هصرت في دورانها تلك الألفاظ ما بين مرجعياتها التاريخية، وثورة الانفجار المعرفي الموازية لكل ما أُنتج من مضامين ومفاهيم ومدلولات على مر التاريخ، من هنا ندرك صعوبة ما عزم عليه الباحث من وضع مفهوم معين للأنساق الثقافية حتى يستطيع به تحديد هوية الدراسة التي يروم خوضها.

إنَّ التصدِّي لصياغة مفهوم محدَّدٍ للأنساق الثقافية يحتِّم على الباحث عرض الجهود السابقة التي حاولت تعريفها «فالمعرفة تراكمية وليس لأحد الادعاء بأن جهوده كانت من الفراغ المحض إنما هي امتداد لفكر إنساني سبقه»[2]، مضيفًا إليها ما أضاف نزولاً عند ما تمليه عليه زاوية النظر التي تتبناها دراسته.

(1) ميشيل تومبسون، **نظرية الثقافة**، ص29.

(2) عبد الحميد الحسامي، **النقد السياسي في المثل اليمني**، ص49.

وأول تعريف للنسق الثقافي نقرؤه في دراسة لـ (عبد الفتاح كليطيو) عن المقامات صادرة في عام 1993م حيث عرَّفه بأنه «مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية، تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيًا المؤلف وجمهوره»[1]. وليس للنسق الثقافي - كما ينصُّ على ذلك كتاب (كليطيو) - وجود مستقل وثابت حيث يتحقق في نصوص تداعبه أحيانًا، وفي الحالات القصوى تشوشه غير أنها لا تفضي في الغالب إلا إلى تثبيت متزايد له[2].

هذا التعريف جاء في مقدمة دراسة (كليطيو) التي عُنيت بعلاقة الأنواع السردية بالتاريخ الثقافي في إطار سعيه «للكشف عن الأنساق الثقافية التي تقع في الأساس من المقامة والتي تمنحها مظهرها الذي ظهرت به دون غيره من المظاهر»[3]. بطبيعة الحال لم يأت هذا التحديد لمفهوم النسق الثقافي في هذه الدراسة بوصفه مفهومًا من مفاهيم النقد الثقافي في إشارة صريحة من الباحث، وإن كان ما قام به الباحث يعد ممارسة من ممارسات النقد الثقافي، فالأدبية لم تكن مبتغاه إذ يشير في مقدمته إلى أن دراسته متعلقة «بمساءلة الدلالة، لا الأدبية فحسب»[4] فقد درس المقامة بوصفها نصًا ثقافيًا.

---

(1) عبد الفتاح كليطيو، **المقامات (السرد والأنساق الثقافية)**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص8. مع ملاحظة أن الطبعة الأولى صدرت عن الدار نفسها في عام 1993م، وأصل هذا الكتاب أطروحة دكتوراه نشرتها دار سندباد الفرنسية عام 1983م.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص8.

(3) المرجع نفسه، ص. 8،7

(4) المرجع نفسه، ص7.

بينما يرد مفهوم النسق الثقافي عند (عبد الله الغذامي) في كتابه (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) بوصفه مفهومًا من مفاهيم النقد الثقافي في إطار تنظيره للنقد الثقافي في تلك الأطروحة التي تسعى إلى «إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي»[1]، وقد طرح (الغذامي) سؤاله عن ماهية النسق الثقافي، ثم شرع في تأطيره عبر سبعة محدِّدات دون صوغ مفهوم مقتضب يحدِّد دلالته، وتلك المحدِّدات هي[2]:

1 ـ النسق يتحدَّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدَّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناسخًا للظاهر ويكون ذلك في نص واحد، أو ما هو في حكم النص الواحد، ويشترط في النص أن يكون جماليًّا، وأن يكون جماهيريًّا.

2 ـ لا بد أن تكون قراءة النصوص قراءة خاصة بوصفها حالة ثقافية، فالنص ليس نصًا أدبيًّا وجماليًّا فحسب، ولكنه أيضًا حادثة ثقافية، لذلك فإن الدلالة النسقية فيه ستكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل.

---

(1) عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص62.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص77، 78، 79، 80.

3 ـ النسق من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها هم جماهير اللغة من كتَّاب وقرَّاء.

4 ـ النسق ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة متقنة؛ ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائمًا، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللغوية.

5 ـ تتصف الأنساق بأنها تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائمًا، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق.

6 ـ يقوم النسق بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة لما يتَّسم به من جبروت رمزي ذي طبيعة مجازية كلية / جماعية، وليست فردية، مما يساهم في تنميط ذائقة الأمة، وأنماط تفكيرها.

7 ـ لا بد من شرط التعارض بين نسقين في نص واحد، والمقصود هنا بالنص (الخطاب) أي نظام التعبير والإفصاح.

اكتفى (الغذامي) في تناوله للنسق الثقافي بالمحدِّدات السابقة دون تعريف جامع مانع مما دفع عددًا من الباحثين إلى مساءلة تلك المحددات تارة، والتساؤل تارة أخرى عن غياب صوغ مفهوم مركزي مثل مفهوم النسق الثقافي في مشروع النقد الثقافي لدى

(الغذامي)[1]، وفي رأيي أن الدلالة التي يريدها (الغذامي) في دراسته للنسق الثقافي بعد تلك المحددات لم تكن من الخفاء بالقدر الذي أثار تبرُّم عدد من الدارسين من أطروحته تلك، وما أريد أن أضيفه في هذا السياق دونما تكرار لتلك المطارحات، هو الإشارة إلى أن النسق الثقافي في تطبيقات (الغذامي) ليس مماثلاً للنسق الثقافي تمام المماثلة لدى (عبد الفتاح كليطيو) في تطبيقاته على الأنواع السردية القديمة، (فالغذامي) ينظر إلى النسق الثقافي من حيث كونه قوة موجِّهة للنص تختبئ تحت غطاء الجمالية، أي أنها قوة مفروضة على النصوص، فالنصوص أداة من أدواتها مثلما أن الأزياء والأغاني وغيرهما أدوات يستطيع النسق الثقافي التسلل إليها والنفاذ بعد ذلك منها وبها إلى الجمهور الثقافي، بينما نجد الأمر مختلفًا لدى (كليطيو) الذي يرى أن النص نفسه هو من ينتج

---

(1) ينظر: عبد الله الغذامي، وعبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، 1425هـ/ 2004م، ص196. وينظر أيضًا: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص 310. وينظر كذلك: عبد الله الحامد، **مراجعات نقدية (أوهام التلقي وفتنة النظرية: العواد، الهاشمي، الغذامي)**، نادي أبها الأدبي1430، هـ/ 2009م، ص111. وينظر أيضًا: عبد الواسع الحميري، **اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب**، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2008م، ص119. وينظر كذلك: عبد الله إبراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1431هـ/ 2010م، ص114. كما ينظر أيضًا: حسن ناظم، **النسقية العربية واللفظية العربية في الحداثة الشعرية، مجلة علامات في النقد**، نادي جدة الأدبي، العدد 57، رجب 1426هـ / سبتمبر 2005. ص 190وما بعدها. وينظر كذلك: معجب الزهراني، **مفهوم النسق الثقافي من منظور المعرفة، صحيفة الرياض**، العدد 13331، الخميس 11ذو القعدة 1425هـ / 23ديسمبر2004م.)

أنساقاً ثقافية مخاتلة، فالنص ليس ضحية لأنساق تبنيه بقدر ما يكون تشكُّل بنيته على نحو ما – مثلما نراه في أشعار (ابن الحجاج) أو (مقامات الهمذاني) – هي ما يمنحه القدرة على إنتاج الأنساق الثقافية التي ليس لها وجود مستقل أو ثابت إلا بقدر ما تمنحه إياه تلك النصوص من ثبات، فإذا كان (الغذامي) ينظر إلى المقامة على أنها «قمة نسقية تُعدُّ من أبرز ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق»[1] فإن المقامة نفسها عند (كليطيو)، ينظر إليها على أنها منتجِة لنسق ثقافي مخاتل لثقافة السلطة بحيث تخرج المقامة من قيدها المثبت في أنماط جامدة كما هي في نظر (الغذامي) الذي يرى في أصحابها نسخًا مكرورة عن الشعراء القدماء المدَّاحين الواقعين تحت سيطرة النسق إلى كونها نصوصاً ثقافية تنتج أنساقها الثقافية المخاتلة للسلطة[2].

وقد اقتربت دراسة أخرى صدرت في عام 2005م للباحثة (ضياء الكعبي) من مفهوم (كليطيو) للأنساق الثقافية في بعض مباحثها[3]، تلك الدراسة قامت على أساس البحث عن تلقي الأنواع السردية الكبرى في الموروث السردي العربي في تحولاتها النوعية وفي علاقتها بالأنساق الثقافية والتأويل، وقد حددت الدراسة الأنساق الثقافية بأنها « نظم بعضها كامن وبعضها ظاهر في

---

(1) عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص110.

(2) ينظر: ضياء الكعبي، **السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكالات التأويل)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، ص522.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص74.

ثقافة من الثقافات،حيث تتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، والعرق،والدين، والأعراف الاجتماعية، والقيود السياسية، والتقاليد الأدبية،والطبقة،وعلاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات، وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه»[1].

هذا المفهوم للنسق الثقافي لدى الباحثة يتلبَّس ببعض تعريفات الثقافة التي تتبنى الدلالات المعنوية في بنائها والتي سبق أن عرض لها الباحث في تعريف مصطلح الثقافة، والإضافة هنا هي في ربط تلك الأمور غير المادية بمواقع السلطة في المجتمع وما ينشأ عن تلك المواقع من تفاعلات تؤثر في إنتاج الخطابات وتشكيلها، كما تؤثر تلك التفاعلات الثقافية في طرائق تلقِّي تلك الخطابات ومن هنا كانت الدراسة موجَّهة نحو ثنائية الإنتاج والتلقِّي في الأبنية النصية التي اهتمت بدراستها.

إن المتأمِّل في جهود الدارسين السابقة في تحديد دلالاتهم لمفهوم النسق الثقافي يجدها تتعدَّد تبعًا لزوايا النظر التي يتبنَّاها الباحثون في دراساتهم على اختلافها إلا أنه من الملاحظ اتفاقها في ربط الأنساق الثقافية - أيًّا كان تشكُّلها أو مصدر بدئها أو مركز قوتها - بمحاولة التأثير في المتلقِّي بغضِّ النظر عن موقعه الاجتماعي.

وفي هذه الدراسة سيكون التعريف الإجرائي للنسق الثقافي هو

(1) المرجع السابق، ص22.

أنه: (البنية الذهنية التي تؤثر في بناء النصوص وتلقيها، تلك البنية تتكون من تفاعل مجموع عناصر الثقافة المعنوية والمادية التي تكتسب قوتها وضعفها من مراكز السلطة بعمومها، ويمكن تلمسها في تشكيل الخطابات الإبداعية وغير الإبداعية إما عبر مستويات ظاهرة أو مضمرة).

الفصل الأول

أنساق الثبات

المبحث الأول

نسق المحافظة

المحافظة في اللغة تدل على معانٍ شتى - كما ورد في لسان العرب - فالمحافظة: «المواظبة على الأمر. والمحافظة أيضًا: المراقبة. يقال: إنه لذو حفاظ ومحافظة إذا كانت له أنفة. والمحافظة والحفاظ: الذبُّ عن المحارم والمنع لها عند الحروب، وقيل: المحافظة: الوفاء بالعقد والتمسك بالودِّ»[1].

تتمحور المعاني السابقة حول حقل دلالي واحد يتصل بسلوك الإنسان حول شيء ذي قيمة سامية لديه تفرض عليه سلوكًا يتصف بالمواظبة، والمراقبة، والأنفة، والذب عنه، والوفاء له، والتمسك به.

والمحافظة مصطلح يحمل دلالة الانحياز إلى القديم لما له من رمزية تعبر عن هوية الجماعات وأصالتها وعراقتها، وما يستلزم ذلك الانحياز من مراقبة للجديد المهدِّد لتقويضه ومن ثم مقاومة الجديد بالمواظبة على القديم والدفاع عنه والتمسك به، وهذه الدلالة عالمية في مختلف الثقافات، ففي الثقافة الغربية، يقصد

(1) ابن منظور، **لسان العرب** (مادة ح ف ظ).

بالمحافظة: «حالة معينة في العالم الإنساني أو الاجتماعي، تبقى بلا تغيير أو بلا مساس»[1].

ويشير معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع إلى أن مصطلح المحافظة تطور منذ القرن الرابع عشر الميلادي لتصبح المحافظة نفسها رمزًا في الميدان السياسي يحمل معه اعتقادًا صريحًا بأن المدينة نفسها هي كيان عضوي يحتاج إلى قوامة حذرة، وكذلك فإن نسيج المجتمع يحتاج إلى أن يحافظ عليه[2].

وفي ثقافة مجتمعنا الذي تتناول الدراسة نتاجه الروائي لا يبتعد مفهوم المحافظة في الخطابات المتداولة على اختلافها عن الدلالات السابقة التي عرضتها الدراسة حيث يتم تداوله كثيرًا في المجتمع المحلي الذي تكون فيه المحافظة مرتبطةً بكل ثقافة منحازة إلى القديم سواء أكان ذلك القديم موافقًا للتعاليم الإسلامية أم غير موافق، فقد تنحاز الثقافة إلى بعض تقاليد المجتمع غير الموافقة لتعاليم الشرع، فالمحافظة قد تكون إيجابية، وقد تكون سَلْبِيَّة لذلك نجد أن مفهوم المحافظة من العسير حصره في تعريف جامع مانع على الرغم من حضوره البارز في شتى الخطابات الوظيفية والأدبية باعتباره علامة دلالية على الموصوف فردًا كان أو مجتمعًا.

فالمجتمع السعودي يوصف بأنه مجتمع محافظ، ولا يقصد بطبيعة الحال أن ذلك الوصف يعني أن المجتمع لا يوجد فيه ما

(1) طوني بينيت وآخرون، **معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ص671، 672.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 672.

يناقض ذلك الوصف، فالتطابق بين وصف المجتمع بالمحافظة وبين حياة الناس وواقعهم بآلية دقيقة، أمر لا يتصور حدوثه قديمًا أو حديثًا، لذا فإن مدلول وصف المجتمع بالمحافظة، يعني: أن الإطار العام للمجتمع مشدود بشكل أو بآخر إلى تلك الخصوصية، خصوصية المحافظة التي ارتبط بها هذا «البلد الذي يفترضها ويفرضها، ويسكُّها في خطاباته المتنية والهامشية، ويمزج بها برامج إعلامه، ومناهج تعليمه، من حيث هو منطلق الرسالة»[1]، وقبلة المسلمين الذين يؤمون فيه البيت العتيق.

وإذا كان الأمر كذلك فإن المحافظة تصبح نسقًا يسكن ثقافة الجميع، تنشأ معهم، وتظهر في خطاب الجميع، نراها في شتَّى المجالات، فمن الثابت أن «لكلِّ مجتمع ثقافته الخاصة التي تميزه عن غيره من المجتمعات الأخرى، والثقافة تمثل حصيلة كل ما تعلمه أفراد مجتمع معين، وبذلك تتضمن نمط معيشتهم، وأساليبهم الفكرية ومعارفهم ومعتقداتهم ومشاعرهم واتجاهاتهم والأساليب السلوكية التي يستخدمونها في تفاعلهم مع بعضهم البعض»[2]. كما تتجلى تلك الثقافة في مجالات عدة، في الزِيِّ، وفي المناسبات الاجتماعية، وفي الاحتفالات الشعبية، حتى على مستوى البناء العمراني، فالبيت السعودي - مثلاً - يتم تصميمه

---

(1) خالد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، ص12.

(2) دلال ملحس استيتية، **التغير الاجتماعي والثقافي**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2008م، ص225.

وفق نظام معين يراعي التقاليد السائدة في المجتمع؛ ولأن المجال الذي يتناوله البحث، مجال الإبداع الروائي النسائي في المملكة، فسيحاول الباحث تبيُّن ملامح نسق المحافظة المؤثر في تشكيل الشخصيات النسائية التي وردت في الروايات، ولا يقصد بذلك أنَّ الهدف الأساس تصنيف تلك الشخصيات النسائية، إما محافظة، وإما غير محافظة، بقدر ما يُعنَى الباحث بتتبع تأثير النسق في تشكيل الشخصية، فسيأتي لاحقًا أنه حتى في أشد حالات التمرد على نسق المحافظة في النص الروائي، يوجد في الخطاب الروائي حضورٌ للنسق المحافظ، يُلمس في العلاقات بين الشخصيات، أو في توظيف عناصر بنائية دالة في حبكة الرواية، أو في غيرها من التقنيات التي ستأتي في هذا المبحث الذي يتناول فيه الباحث نسق المحافظة من خلال ثلاثة محاور هي:

1 ـ شخصية الأم المحافظة والأنساق الكامنة.

2 ـ تفضيل الأبناء الذكور على الإناث.

3 ـ لقاء الآخر؛ المحافظة والتحرر.

أولاً: شخصية الأم المحافظة والأنساق الكامنة

ترتبط شخصية الأم بوجود ذوات منتمية إليها، فالتسمية ذات دلالة استدعائية لوجود إنساني متمثل في الأبناء والبنات الذين تتكفل فطرة الأم برعايتهم وحمايتهم والخوف عليهم، هذه الفطرة بَيُولوجية في ذاتها إلا أن شخصية الأم تتأثر أيضًا بعوامل أخرى ثقافية تتلقاها الأم من محيطها المجتمعي «حيث تلعب عوامل

الثقافة، وشروط الحياة العامة، وعوامل الشخصية دورًا مهمًا في سلوك الأم ونمط تفكيرها، فالأم الشابة يتحدد سلوك الأمومة لديها من خلال التأثر بسلوك أمهات أكثر تجربة وخبرة منها فهي تلاحظ سلوك الأمومة عند والدتها، وتحاول تقليدها، والتقيد بالقيم والتقاليد التي يفرضها الوسط الاجتماعي - الثقافي»[1].

وفي الروايات المدروسة يُلاحظ أن نسق المحافظة لدى شخصية الأم يتمثل من خلال تقيدها بالقيم والتقاليد المفروضة من قبل المجتمع، هذا التقيد تتفوق فيه غالبًا على شخصية الأب عندما يتعلق الأمر بتربية أولادهما، ففي رواية (**الحب دائمًا**) تظهر الأمُّ أكثر تشدُّدًا من الأب في تربية ابنتهما، تقول (ليلى) عن أمِّها: «**لم ترحب أمي يوما بذهابي مع أبي إلى دكانه في المدعة وإن كان في ذلك شيء من الراحة لها، وكانت حجتها في ذلك أن وجودي كأنثى بين الرجال حتى وإن كنت طفلة صغيرة أمر معيب لا يجوز وقد أعتاده مستقبلاً، ولم يكن أبي يوليها أذناً. . .**»[2].

بل إن الأم تظهر محافظة أكثر من إخوة (ليلى) الذين يفترض أنهم أكثر تشدُّدًا مع أخواتهن حسب ثقافة مجتمع الرواية.

وهنا يظهر سؤال منطقي، لماذا؟ وهو أمر سيتكرر في روايات عديدة، ولعل الباحث يقدم الإجابة عن هذا السؤال بعد

---

(1) فايز قنطار، **الأمومة**، **عالم المعرفة**، الكويت، العدد 166،أكتوبر، 1992م، ص9، 10.

(2) أمل محمد شطا، **الحب دائمًا**، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، 1430هـ / 2009م، ص62.

استعراض نماذج أخرى من هذه الرواية، ومن غيرها من الروايات المدروسة.

تقول الراوية: « وكانت أمي قد لحقت بنا في تلك اللحظة، وفي الحال قبضت على معصمي بقوة، وسحبتني في غضب إلى ركن قصي بالداخل لا حول لي ولا قوة، ودفعتني لأجلس على أحد المقاعد، وصاحت بي في قسوة وثورة عارمة:

- لقد مات أبوك منذ عام كامل، ولو كان لا يزال على قيد الحياة لما رضي بما تفعلينه الآن، لقد شوهت سمعتنا وفضحت إخوتك قبحك الله؟! ترى ما سيتقول به الناس عليك... مجنونة؟!»[1].

في هذه الرواية تعي (ليلى) - وهي نفسها الراوية - أن هناك نسقًا خفيًا لا تظهره الأمُّ على صعيد الأقوال في السرد، بل يظهر من خلال وعي الراوية به إذ تقول: «**كانت تخطط من يوم مولدي لاصطياد ذكر خامس تتفضل به على أبي والعائلة، يكون عزوة لهم، يتحمل مسؤوليتي، ويتكفل عنهم برعايتي**»[2].

ومما يثبت أن تلك الصرامة والمحافظة من الأم كان يقف وراءها نسق خفي مسيطر، ما نجده من تحوُّل في سلوك الأم بمجرد خطبة (ليلى) رسميًّا، تقول (ليلى): «**وتغيرت معاملة أمي لي بعد خطبتي، أفلتت الزمام الذي أهمها طويلاً، وتنفست**

(1) المصدر السابق، ص85.
(2) المصدر السابق، ص54.

الصعداء، سعادتها كانت مصحوبة بنوع من الاحترام والتقدير لي»[1].

إن النسق الذي سيطر على ثقافة أمِّ (سارة) في الرواية السابقة هو نفسه الذي حوَّل أمَّ (قمرة) في رواية (**بنات الرياض**) لتصبح بعد زواج ابنتها (قمرة) «**أجرأ في الحديث معها عن شؤون المرأة والرجل منذ عقد قرانها مع راشد، بل إنها لم تكن تتكلم معها في أي من هذه المواضيع من قبل**»[2].

وفي الرواية نفسها، نقرأ: «**سياسة**» **الـ** «**يالله يالله**» **بمد الياءين مد حركتين، أي الـ** «**بالكاد**» **هي أضمن الطرق في مجتمعنا المحافظ إلى خطبة سريعة حسب تعليمات أم نوير، وبعدها استخفِّي مثل ما تَبِيْن**[3]»[4].

هذه السياسة تنصح بها أمُّ (نوير) فتياتها: (سديم ومشاعل ولميس)، حتى يظفرن بفرص زواج عاجلة، فالمحافظة ليست مطلبًا في ذاتها بقدر ما هي طريق آمن إلى خطبة سريعة، لذلك أصبح ما أملته أمُّ (نويِّر) وثيقة «لشرط ثقافي» التزمن به صواحب (قمرة) عندما حضرن زواجها حتى يلفتن نظر «**رأس المال وأمهات العيال كما تحلو للفتيات تسميتهن**»[5] **يفعلن ذلك وفي حسبانهن أن**

---

(1) المصدر السابق، ص106.

(2) رجاء عبد الله الصانع، **بنات الرياض**، دار الساقي، بيروت، ط7، ص21.

(3) تبين: تريدين.

(4) المصدر السابق، ص15.

(5) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

هناك من يراقب ويرقب كل شاردة وواردة تصدر من الفتيات الحاضرات «فالكلمة بحساب واللفتة بحساب»[1] حسب تعليمات أم (نويِّر) التي تعي الأنساق الثقافية في مجتمعها الذي يبيح للفتاة بعد زواجها ما حرَّمه عليها قبله استجابة لشروط المجتمع الثقافية التي يتمثَّلها الرجل والمرأة على السواء، بل إن المرأة قد تزيد عليه كما يُلحظ في موقف عمَّات (مشاعل) من أمر دراستها في الخارج عندما حذَّرن والدها «**من مغبة السماح لها بالدراسة وحدها في الخارج؛ لأن الفتيات اللواتي يقمن بذلك يكثر حولهن الكلام فلا يجدن من يتزوج منهن بعد عودتهن إلى البلاد**»[2].

إن هذا التوجس في شخصية المرأة / الأم، أو (من تكون في موقعها) من عادات المجتمع وتقاليده يجعلها أكثر محافظة من شخصية الأب الذي تبدو عليه علامات الثقة بنفسه وبمن حوله (بناته) أكثر من شخصية الأمِّ التي تتوجس خيفة دائمة من وقوعها أو وقوع إحدى بناتها تحت طائلة ثقافة اللَّوم والتقريع من مجتمعها الذي تتذبذب مكانة المرأة فيه بين «أقصى حالات الارتفاع (الكائن الثمين مركز الشرف الذاتي، رمز الصفاء البشري الذي يبدو في الأمومة) وبين أقصى حالات التبخيس، المرأة العورة، المرأة رمز العيب والضعف، المرأة القاصر»[3].

---

(1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2) المصدر السابق، ص56.

(3) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 2005م، ص199.

هذا التذبذب يرسِّخ في ثقافة الأمِّ نسق المحافظة عندما يتعلق الأمر بتربية بناتها على وجه الخصوص دون الأبناء، فعلى سبيل المثال في رواية (**كائنات من طرب**) يحمل الأب بشارة لابنته (نورة)، فقد حصل لها على وظيفة في البنك، ويلقي هذه البشارة على أمها التي تستقبلها بصمت يفسره استحسانًا منها له، غير أنه في الواقع أثار تحفُّظًا من الأمِّ التي صمتت انشغالاً بتقدير ردة فعل مجتمعهم في الوقت الذي ينتظر زوجها ردَّة فعلها تجاه بشارته، هنا تبدو الأم أكثر واقعية في رصد السلوك المضادِّ من المجتمع الذي ترفض ثقافته خروج المرأة من بيتها إلا في حدود معينة، تقول مخاطبة زوجها: «**أنا فقط أفكر معك فيما يجب أن نستعد له لو استمر الحال على ما هو عليه،وما سيقوله آل مفلح حين يرونها غادية رائحة للبنك**»[(1)].

وفي موقف مشابه، نقرأ في رواية (**سعوديات**) المقطع الآتي: «**أبلغت ليلى والدتها أنها ذاهبة هذا المساء إلى منزل جود لتمضية الوقت هناك، وافقت الأم بسهولة، فليلى تعرف أن والدتها لن توافق أبداً لو عرفت أنها ستذهب لتناول العشاء مع صديقاتها خارج المنزل. تعرف ليلى كيف تفكر والدتها، وكيف أنها لا تحبذ فكرة خروجها مع صديقاتها في الخارج خوفًا من أن يراها أحد يعرفهم فيبدأ الهمس واللمز عنها وعن أهلها وتسيبهم وعن الحرية التي منحوها لفتاتهم**»[(2)].

---

(1) أمل الفاران، **كائنات من طرب**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2008م، ص72.
(2) سارة العليوي، **سعوديات**، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط5، 2012م، ص18.

وفي رواية (**هند والعسكر**) تنقل لنا الشخصية الرئيسة (هند) هذا الحوار بين أمها وأبيها:

«**قالت أمي لأبي:**

ـ لقد وصل بها الحال إلى أن تركب مع سعيدان على الدراجة وتمسك به من خصره.

لم يرد أبي ولا اهتمَّ. صاحت به لتوقظه من غفلته وتزرع الرعب في قلبه بطريقة تشبه طريقة الممثلة الصعيدية التي صاحت بزوجها في المسلسل الليلي وجعلته يقتل ابنته:

ـ بنتك حامل يا هريدي!

قالت وهي تنهره من غفلته السادرة:

ـ بنتك تلعب مع الأولاد يا عثمان!»[1].

وفي موقف آخر تصف أمها فتقول: «**أمي التي تظن أن المرء يجب ألا يستسلم للمزاح، وأن المرأة يجب ألا ترفع صوتها لا بالكلام ولا بالضحك**»[2]. إن عدم الاستسلام للمزاح من قبل المرأة، وكذلك عدم رفع صوتها بالكلام أو الضحك تُعَدُّ سمات ثقافيّة تلتزم الأمُّ بمعياريَّتها، وهو لا يمثِّل تصورًا فرديًّا منها بقدر ما يمثِّل ثقافة شريحة من المجتمع ترى كمال المرأة في صمتها، بل إنَّ « كلَّ عيب لساني (في المرأة) يكون جمالاً كاللثغة في الحسناء؛

(1) بدرية البشر، **هند والعسكر**، دار الساقي، بيروت، ط3، 2011م، ص40.

(2) المصدر نفسه، ص14.

لأنَّ الجسد المؤنث ليس مطلوبًا منه - حسب تلك الثقافة - أن يكون ذا لغة أو ذا بعد في النظر»[1].

موقف الأمِّ السابق من كلام المرأة وضحكها، استجاب للنسق الثقافي أكثر من استجابته للتعاليم الدينية، أو الفطرة الإنسانية السويَّة. هذه المبالغة من الأمِّ في فرض هيئة معينة في الكلام والضحك للمرأة وهي بين بنات جنسها دفع ابنتها إلى الميل إلى رفيقة أمِّها (عمُّوشة) تلك الشخصيَّة النسائية التي جاءت في الرواية أكثر تحللاً من نسق المحافظة فقد كانت «**تتصرف معهم بخفة وعفوية**»[2] مما جعلها أكثر قربًا من بطلة الرواية (هند)، وهذه الخفة والعفوية من شخصية (عمُّوشة) تأتي في مقابل سلوك شخصيَّة أمِّ (هند) التي التزمت بمعايير ثقافية محافظة مثل عدم الاستسلام للمزاح، وخفض الصوت في سائر أحوال المرأة، في كلامها وفي ضحكها.

إنَّ هذا التباين الثقافي بين الشخصيَّتين يحيل على تباين المرجعية الاجتماعية لكلٍّ منهما ذلك التباين الذي يجعل النسق المحافظ أكثر تشددًا مع الشخصية الأولى، وأقلَّ صرامة مع الشخصية الثانية، فشخصية أمِّ (هند) محافظة؛ لأنَّها تنتمي إلى طبقة اجتماعيَّة تحتِّم عليها سلوك المحافظة، فهي تنتمي إلى قبيلة

(1) عبد الله محمد الغذامي، **المرأة واللغة، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص68.
(2) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص14.

ذات مكانة ـ بحسب المتن الروائي ـ بينما تنتمي شخصية (عمُّوشة) إلى طبقة اجتماعيَّة أخرى، هي طبقة العبيد الذين حُرِّروا بعد أن «**أقر الملك فيصل قانون تحرير العبيد**»[1].

وفي رواية (**ألف امرأة لليلة واحدة**)، نقرأ شكوى (شموخ)، الشخصيَّة الرئيسة في الرواية من سلوك أمِّها المفرط في المحافظة، خصوصًا فيما له علاقة بالرجل، تقول: «**أتعلمين أعتقد أن أمي كانت تكره الرجال،ففي أحد الأيام وكان الوقت عصراً أمسكت بحقيبة المدرسة ووجدت بداخلها صورة الملك (رحمه الله) وكان أيامها في بداية توليه منصب ولي العهد أو النائب الثاني، لا أذكر وكنت أنا في الصفوف الأولى سألتني عنها فأخبرتها: إن إحدى الطالبات أحضرت مجموعة وقامت ببيعها علينا، فكان يوماً أسود في حياتي.**

لا أعلم لماذا فعلت أمي الحبيبة ذلك، ولكنها غرست بداخلي وجوب الابتعاد عن الرجل، حتى وإن كان مجرد صورة»[2].

شخصيَّة الأمِّ تبدو في الروايات المدروسة أكثر محافظة من الأب، وهذا النسق، إما أن يُلاحظ دون إشارة مباشرة إليه في السرد، فيُفهم من خلال تكثيف صورة الأمِّ المحافظة دون موازنة سلوكها بسلوك الأب، وإما أن تتمَّ الموازنة المباشرة، كما في هذه

(1) المصدر السابق، ص21.

(2) زكية القرشي، **ألف امرأة لليلة واحدة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008م، ص22.

الرواية التي تصف فيها (هند) موقف كلٍّ من أبيها وأمِّها حول لعبها خارج بيتها، فتقول: «**لم ير أبي في لعبي سوى لعب أطفال، لكن أمي شدت شعري حتى استقر بعضه في يدها. قالت لي بعد أن زرعت خمس بقع في فخذي:**

ـ إن رأيتك مرة أخرى مع الأولاد سأقتلك»[1].

وفي رواية (**سعوديات**) نقرأ على لسان (نورة) المقطع الآتي: «**صار عمري 24 سنة وللحين أمي توصلني وترجعني مع السايق رايحة جاية! وش تخاف منه؟ كن ما في بالشوارع غير سيارتنا تمشي!**»[2].

ثم يأتي السرد بعد هذا المقطع موازِنًا بصورة مباشرة بين أمِّ الشخصيَّة ووالدها «.. **كثيرًا ما يدِّعي الحرية، وكثيرًا ما لامته زوجته المتشدِّدة المحافظة**»[3].

وفي أحيان أخرى تكشف الروايات عن تفوُّق نسق المحافظة لدى الأمِّ موازنة بالأب بشكل غير مباشر كما في رواية (**بنات الرياض**) عندما يُظهِر السرد شخصيَّة (أمِّ سديم) محافظة أكثر من شخصية الأب[4].

وفي رواية (**رجل من الزمن الآخر**) تروي (زينب) لحظاتها العصيبة أمام باب العناية الفائقة في المستشفى حيث ترقد جدَّتها،

---

(1) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص40.

(2) سارة العليوي، **سعوديات**، ص18.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) رجاء الصانع، **بنات الرياض**، ص36، 37.

وبجوارها ذلك الأب الحزين على أمِّه، ولكن في ذلك المشهد المهيب، تأتي أمُّها التي تستبدل بالمواساة أمرًا آخر جمعت فيه بين الطرد والتقريع لابنتها.

«**وأقبلت أمي برفقة أخوي ناصر ورباح، واتجهوا إلينا مباشرة، وفي الحال بدأت في لومي وتقريعي:**

ـ زينب.. لماذا نزعت خمارك وأسفرت عن وجهك أمام المسعفين ألا تستحين؟! لم تعودي طفلة لمثل هذه التصرفات أتعبتني[هكذا] **برعونتك واستهتارك! هيا قومي في الحال وعودي مع ناصر إلى البيت**»[1].

من خلال المقطع السابق تترك الراوية لشخصية الأمِّ[2] فرصة الظهور على مستوى الأقوال، فمن خلال الحوار من طرف واحد، أُتيح للقارئ أن يسمع ويفهم تصورات الأم نحو السلوك المرغوب فيه، وغير المرغوب فيه الذي ترتضيه تلك الأمُّ لابنتها.

إن هذه الثقافة المحافظة لدى شخصيَّة الأمِّ التي تظهر صورتها فيها متفوقة على الأب، يجعلنا نتساءل لماذا؟! الإجابة تحضر من خلال استقراء الخطاب الروائي الذي يشفُّ عن نسق ثقافي يبرمج تفكير الأمَّهات على المحافظة على بناتهن إذا ما أردن لهن زواجًا

(1) أمل شطا، **رجل من الزمن الآخر**، خوارزم للنشر والتوزيع، جدة، ط1429، ،2هـ/ 2008م، ص18.

(2) ننبه هنا إلى أن الأم هنا حسب المتن الحكائي ليست هي الأم الحقيقية، ومع ذلك فقد تبنت الثقافة التي يجب أن تلتزم بها الأم حسب النسق المدروس.

مستقرًّا وبيتًا سعيدًا، وإلاَّ فإنَّ المجتمع لن يغفر أيَّة زلَّة قد تحدث أو تكون، ومن ثم يستقر في الوعي الجمعي للأمَّهات ما تمليه ثقافة المجتمع. هذا على مستوى الأفكار، أمَّا على مستوى التعامل مع الأولاد وخصوصًا الإناث فإن كل سلوك يرزح لرقابة فائقة من الأم تتجاوز حدود المعقول؛ لأن وراءه نسقًا ثقافيًّا كامنًا، وعادة لا تظهره الأم لأنها تستوعب تمامًا ثقافة مجتمعها الذي لا يتهاون مع أي هفوة يلاحظها.

ثانيًا: تفضيل الأبناء الذكور على الإناث

اهتزت في هذا العصر عدَّة قيم، وتبدلت فيه قناعات جمَّة؛ بسبب الانفتاح على ثقافات جديدة بشكل تواصلي لم يعهد له العالم مثيلاً حيث «أدت التطورات التقنية الاتصالية إلى انتهاك الخصوصية الفردية والمجتمعية»[1]، خصوصًا في مجتمعنا المحلي، لكن على الرغم من تلك التحولات الثقافية الهائلة التي حدثت في المجتمع إلا أن هناك رواسب ثقافية ظلت وفيَّةً في حضورها في تفكير الناس وطريقة تعاملهم، ومن تلك الرواسب الثقافية، ثقافة تفضيل الأبناء الذكور على البنات «حيث تعطي تلك الثقافة الأولوية للطفل الذكر وتخصُّه بميزات لا تحصل عليها الطفلة الأنثى، لذا ينتقل الاتجاه إلى معاملة الفتاة عبر أفراد الأسرة، وبالتالي إلى بقية أفراد المجتمع، فتُعامل على أنها النوع

(1) عبد اللطيف دبيان العوفي، وعادل سراج مرداد، **زمن المستقبل والعالم العربي (دراسة في موجة المعلوماتية والاتصال)**، طبعة المؤلفين، الرياض، 1418هـ/ 1998م، ص166.

الأضعف والأقل قدرة والأدنى مكانة، فيسود ذلك المنحى الفكري لدى العامة»[1]، يستوي في ذلك الأمِّي الذي لا يقرأ ولا يكتب، والمتعلم الحاصل على أعلى المؤهلات، والأمر لا يقف عند ذلك الحدِّ، بل نراه قد ترسَّخ في ثقافة المرأة نفسها، فاستجابت لقوة ذلك النسق، فالمرأة تتباهى بمولودها الذكر، وتحزن إن رزقت أنثى، حتى لو كانت تلك المرأة على قدر عال من التعليم والثقافة المكتسبة، بل قد يحدث العكس من ذلك فنجد الأمِّي /الأمِّية، أكثر تفهُّمًا لما يقدِّره الله تعالى من أمر المولود - ذكرًا كان أم أنثى - من المتعلِّم /المتعلِّمة «فالأمِّية ليست (دائمًا) رديف الجهالة، كما أن القراءة والكتابة ليست رديفًا للعلم»[2]بشكل قطعي؛ لأن الأمر يخضع لشروط الثقافة في المجتمع وهي شروط يجري تلقِّيها منذ الصغر، وهذا لا يعني أن بعض أفراد المجتمع قد يقاوم تلك الشروط بفضل ما اكتسبه من وعي معين تحت ظروف معينة.

وفي الروايات المدروسة في هذا البحث، يظلُّ نسق التفضيل ذلك حاضرًا، ففي رواية (**الحب دائمًا**) تضجُّ (ليلى) بالشكوى من قسوة ذلك النسق، فتقول:

«أمي كانت فخورة دوماً بأبنائها الذكور. . .

(1) ناهد رمزي، **المرأة والإعلام في عالم متغير**، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 1422هـ/ 2001م، ص198.

(2) عبد الله الغذامي، **اليد واللسان (القراءة والأمية ورأسمالية الثقافة)، سلسلة كتاب المجلة العربية**، الرياض، العدد172، 1432هـ، ص84.

إخوتي الصبية كانوا رجالاً من يوم مولدهم، بينما بقيت في عينيها صبية غريرة حتى في أمومتي!»[1].

تتحدث (ليلى) هنا من موقع الوعي بثقافة المجتمع التي تفضل الأبناء الذكور؛ لأنهم هم السند ومصدر القوة للأنثى سواء أكانت أمًّا أم أختًا أم بنتًا، وعلى المرأة حسب شروط الثقافة المترسِّبة في وعي المجتمع أن تكون متمثِّلة لذلك النسق، كما هو الحال مع أمِّ (ليلى) التي «**كانت تشعر بهم مصدر قوتها، وأنهم ركيزتها في الحياة، موقنة أنها ما امتلكت أبي** [والحديث لابنتها ليلى] **واستحقت عن جدارة احترامه ومحبته إلا لأنها هي من تفضَّلت عليه وشرَّفته ورفعت رأسه بين الناس يوم أن جعلت منه أبا أحمد ومحمود وياسين وطه، ولكن، ليس على الإطلاق... أبا ليلى!!**»[2].

وفي رواية (**هند والعسكر**) تصور الكاتبة من خلال الحوار ما تشعر به (هند) - بطلة الرواية - من ألم نفسي، هذا الحوار تتجاذبه مع (عمُّوشة) رفيقة أمِّها، فحين تصف أمَّها بأنها مسكينة، تنكر (هند) هذا الوصف فتقول:

«**أمي مسكينة؟ ألا ترين كيف تهشنا بجفاف كلما توددنا إليها أو حنونا عليها؟ ألم تري كيف تفضل إخوتي الذكور وتعاملهم بوداعة، في حين تقسو علينا نحن البنات الضعيفات؟**

(1) أمل محمد شطا، **الحب دائمًا**، ص53.
(2) المصدر نفسه، ص53.

أمي تكرهنا لأنَّا البنات الضعيفات؟ أمي تكرهنا لأننا. . . بنات»[1].

تدرك (هند) بجلاء سبب تفضيل الأمِّ لأبنائها الذكور، السبب حتمًا لا يتعلق بصفات أخلاقيَّة مميَّزة لهم، أو لاعتبارات سلوكيَّة ينفردون بها، مدار الأفضلية ليس من ابتداع تلك الأمِّ التي وصفتها رفيقتها بأنَّها مسكينة، هي كذلك؛ لأنها تخضع لنسق ثقافي، يفضِّل الأبناء الذكور على البنات على أساس النوع والجنس، ولا علاقة للأمر بمعايير أخرى مثل التقوى والعمل الصالح، والبر بالوالدين، والأخلاق الفاضلة، أو الإنتاجيَّة، والنجاح، وغيرها، بل قد يكون الابن سيِّئ الأخلاق، وعضوًا غير صالح في المجتمع ومع ذلك يحتفظ بتفضيله من قبل شخصية الأمِّ كما في رواية **(ذاكرة بلا وشاح)** حيث نقرأ لـ (منيرة) من حوار لها مع أمِّها التي تستجيب لنسق تفضيل الأبناء الذكور، فتفضِّل (إبراهيم) ابنها على الرغم من أنَّه جلب لها ولوالده العناء طوال حياتهما، نقرأ لها المقطع الآتي: «**أماه لقد أفسدت أخلاقه أنتي** [هكذا] **وأبي عندما دللتماه، وأنا فضة من يدفع ثمن ذلك بالضرب والإذلال، وكل ذلك لأنه ولد ذكر ونحن النساء**»[2].

وتتكرر الشكوى مرة أخرى من قسوة الأم، وتفضيلها لأبنائها الذكور، ففي رواية **(ألف امرأة لليلة واحدة)**، تصف (شموخ)

(1) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص26.

(2) حسنة بنت عبد الله القرني، **ذاكرة بلا وشاح**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1426هـ، ص28.

معاناتها مع أمها، فتقول: «**بعد وفاة أبي لم يعد لدي من يحميني من قسوة أمي الحبيبة، ويكفُّ يدها وأسنانها عني. هي لا تحاسب محمود على أخطائه، فهو ولد وأنا بنت**»[1].

العبارة الأخيرة تعبر عن انكسار تشعر به المرأة أمام موازنة رسختها الثقافة، فجعلت للذكر الأفضليَّة المطلقة دونما قيود. هذا الانكسار شعرت به (مريم) في رواية (**عيون الثعالب**) عندما روت المقطع الآتي الذي حدث لها مع جدَّتها عندما كانت في مرض موتها في المستشفى «**أخبرتها أنني حامل. تهلل وجهها بابتسامة مشرقة وقالت لي**:

ـ حلمت أنك تهديني تولة عود من يومين، ستنجبين ولد مريم، العود ولد.

ـ والتولة؟ إلا [هكذا] **يمكن أن تكون بنتا؟**

قالت وصوتها بالكاد يخرج:

ـ العود هو الأساس مو التولة ! بتجيبين ولد مريم»[2].

إنَّ تفضيل الأبناء الذكور أمر قد رسَّخته الثقافة في تصور المرأة حين جعلتهم مصدر القوَّة والأمان والرعاية، في مقابل ضعف المرأة الذي يتطلب وجودهم لتلبية متطلَّبات الحياة المعيشية والاقتصادية.

---

(1) زكية القرشي، **ألف امرأة لليلة واحدة**، ص37.

(2) ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009م، ص293.

ومن الطريف الإشارة هنا إلى أن النسق لا يفقد حيويته، فحتى إن قلَّ الاعتماد على الأبناء الذكور في المتطلبات التي أُشير إليها، فإنَّ وجودهم في أسرة مدعاة إلى الوجاهة الاجتماعية للأسرة أمام الآخرين، وبيان لقدرة الزوجين على إنجاب الذكور، كما أثبتت ذلك إحدى الدراسات الاجتماعية[1]. وهذا ما وجده الباحث ـ أيضًا ـ في الروايات المدروسة في هذا البحث؛ حيث صدَّقت نتائج تلك الدراسة.

ثالثًا: لقاء الآخر؛ المحافظة والتحرر

يقصد بـ (لقاء الآخر) في هذه الدراسة اللقاء الذي تلتقي فيه ثقافتان متغايرتان، ثقافة الذات المنتمية إلى المجتمع السعودي الموصوف بالمحافظ كما أسلفنا، وثقافة الآخر المنتمي إلى ثقافة أخرى تختلف في عاداتها وتقاليدها عن ثقافة المجتمع السعودي، وقد يكون هذا اللقاء خارج أرض الوطن في بيئة ثقافيَّة تختلف أيضًا في أنظمتها وقوانينها المنظمة لحياة الناس، وتشكِّل بدورها طرفًا من الثقافة العامة لهم، وهنا يصبح الآخر في مفهومنا: كلُّ شخصيَّة سردية رجلاً كانت أو امرأةً وردت في النصوص الروائية بوصفها شخصيَّة غير منتمية إلى المجتمع السعودي؛ أي إنَّ تلك الشخصيَّة تقع «خارج المنظومة

(1) ينظر: محمد بن إبراهيم السيف، **المدخل إلى دراسة المجتمع السعودي**، دار الخريجي للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1424هـ/ 2003م، ص187.

الاجتماعيَّة التي تشكِّل وعي المجتمع السعودي وقضاياه وتكوينه الاجتماعي والسيكولوجي والثقافي»[1].

في هذا اللقاء بالآخر تحاول الدراسة تتبُّع نسق المحافظة فيه لدى الشخصيَّات النسائية التي تلتقي الآخر المختلف عنها ثقافيًّا خارج مكان انتماء الذات حين تبدو « الذَّات في مجموعة المواقف التي تحدث بينها وبين الطرف الآخر في حالة تلقٍّ لأقواله وأفعاله حين تشعر الذَّات بتفوُّق هذا الآخر»[2]، ذلك الآخر الذي يقع «خارج عالم ثقافة الذَّات وخارج جماعة الذَّات أيضًا، فهو اللاذات، واللا نحن»[3]. وللآخر واقعيَّته الآخريَّة كما أن للذَّات واقعيَّتها الكامنة فيها، ومهما حاول الطرفان إذابة الاختلاف الثقافي بينهما إلا أنَّ الأنساق الثقافيَّة ليست ماديَّة يمكن نزع ذاتيَّتها حتى تتوافق وآخريَّة الآخر فمهما حاولت الذَّات التماهي مع الآخر إلا أنَّها لا تستطيع الوصول إلى درجة المشابهة التي تلغي الذَّات؛ لأنَّ الآخر في النهاية «سبب وموضوع للمشاعر والمواقف والأفكار التي تتمايز عند التقاء الأضداد»[4].

ومن الروايات المدروسة سيكون النموذج هنا رواية **(عيون قذرة)** لـ (قماشة العليان)، ففي هذه الرواية تعيش (سارة) حياة تبدأ

---

(1) حسن النعمي، **بعض التأويل (مقاربات في خطابات السرد)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2013م، ص13.

(2) بول ريكور، **الذات عينها كآخر**، ترجمة جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005م، ص379.

(3) طوني بينيت وآخرون، **معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ص41.

(4) المرجع نفسه، ص42.

بالبؤس والحرمان، لتنتهي بزواجها من ابن عمَّتها (سعود) المنقذ لها من زواج غير متكافئ كان مقرَّرًا عليها، وبين البداية والنهاية، رحلة معاناة تتنقَّل فيها (سارة) بين ثلاثة بيوت، بيت عمَّتها، وبيت زوجة أبيها، وبيت أمِّها.

في خضمِّ تلك المعاناة، تقرِّر (سارة) السفر لزيارة أخيها (فيصل) الذي يدرس في (لندن)، وهناك يعرِّفها إلى صديقة له من أصل لبناني تدعى (كاتيا) تعرفها بدورها إلى أخيها (روبير) الذي يسلبها عذريتها فتعود إلى (الرياض) حاملةً ثمرة تلك الخطيئة، وتتوالى الأحداث لتجد من ابنة عمَّتها (ليلى) سندًا لها، فتقوم بمساعدتها على التخلُّص من ذلك الحمل.

بعد هذا الملخَّص عن شخصية (سارة)، يتوجَّه التحليل إلى تتبُّع أثر نسق المحافظة في سلوكها، من خلال الفترة التي قضتها في (لندن)، تلك المرحلة تمثِّل مرحلة التحرُّر من قيم المجتمع وعاداته وتقاليده، فهل تخلَّصت (سارة) من نسق المحافظة بمجرَّد أن اختلف مسرح الأحداث؟!

تكشف القراءة أنَّه برغم التحول الكبير الذي طرأ على (سارة)، وتحوُّلها الموقَّت إلى نمط التحرر من القيم والعادات في تلك الفترة إلا أن النسق المحافظ لم يكن مجرَّد عباءة أو نقاب تم التخلُّص منه، فقد ظلَّ حاضرًا حتى في أشدِّ حالاتها تحرُّرًا، بمعنى أن تحرُّر (سارة) الموقَّت،لم يكن مثل تحرُّر (كاتيا). وهو النموذج الذي تمَّ استحضاره أداة دالَّة تؤكِّد نسق المحافظة عند (سارة) عند موازنتها بـ (كاتيا) كما سيأتي لاحقًا.

ففي الطائرة المقلِّة لـ (سارة) إلى (لندن)، يحدث هذا الحوار بين الشخصيَّة وإحدى المضيفات:

«**همست المضيفة غامزة والابتسامة لا زالت [هكذا] تتوج شفتيها:**

- **هل ستخلعين عباءتك ونقابك كالأخريات؟...**

تلفت حولي بذهول.. فعلاً، فبعد أقل من ساعة على صعودنا الطائرة تحولت أغلبية النساء من أجسام مجللة بالسواد إلى ممثلات ومذيعات وعارضات أزياء من الدرجة الأولى..قبضت على نقابي بشدة وكأنني أخشى أن ينتزع مني قسرًا.. هتفت نافية:

ـ **كلا.. لا.. لن أخلع نقابي أو عباءتي...**»[1].

هذا النفي الثلاثي، مع حالة الذُّهول من تصرُّف الأخريات، يأتي في بداية الرحلة في منتهى القوَّة، ويؤكِّد أنَّ نسق المحافظة يطغى على الشخصيَّة قبل اصطدامها بثقافة جديدة، لكنَّ السؤال: هل كانت تلك المحافظة على النقاب والعباءة تعود إلى مبدأ الالتزام الديني المجرَّد، أم أنَّه الخوف من المجتمع المحافظ نفسه، أم مزيج منهما؟

الواقع أنَّ العبارة الآتية - لـ(سارة) في حوارها مع المضيفة - تجيب عن بعض ذلك التساؤل:

«**لو رآني أخي دون عباءة فسيقتلني..**»[2].

(1) قماشة العليان، **عيون قذرة**، دار الكفاح، الدمام، ط4، 1430هـ/ 2009م، ص8.
(2) المصدر نفسه، ص8.

إِذَن (سارة) وهي الراوية في الوقت نفسه، في حديثها مع (المضيفة) - بوصفها (آخر) لا يدرك كلَّ أبعاد هذا المجتمع المحافظ - تصوِّر في عبارة موجزة قوَّة النسق. فالنقاب، والعباءة لحجب جسد المرأة عن الآخرين، وعندما يتجرَّد ذلك الجسد من الحجاب، يصبح عرضة للرؤية البصرية، فإن كانت تلك الرؤية من (أفراد في مستوى القرابة مثل الأخ) فإنَّ ردَّة الفعل هي (إزاحة ذلك الجسد من الوجود، أي حجبه من مشهد الحياة نهائيًّا).

فإذا كان الحجاب في الأصل استجابة دينيَّة بين المرأة وخالقها، فإنه أصبح في هذا الجزء من حوار (سارة) استجابة لنسق محافظ يستمد قوته من أفراد المجتمع، ومن أقاربها بشكل أدق. فـ(فيصل) في علاقته بأخته (سارة) يمثِّل دور حارس النسق بوصفه (ذكرًا) و(وصيًّا) هنا.

ومما يجلِّي هذا النسق (نسق العادات المحافظ) بعيدًا عن الرقابة الذاتية، هو تصرف الأخريات في الرحلة نفسها المتجهة إلى لندن.

فخلع الحجاب متلازم مع تغير المشهد، مجرد إقلاع الرحلة، يعني الإقلاع عن الرقابة المجتمعية، (سارة) لم تجارهن؛ لأن (نسق العادات المحافظ) لا يزال يسكنها وكذلك فهو ينتظرها هناك في (لندن) حيث ينتظرها أخوها (فيصل).

بطبيعة الحال مع تقدُّم أحداث الرواية، ستفاجأ (سارة) بأن نبوءة المضيفة في أخيها (فيصل) عندما علمت بأنه يعيش في (لندن) منذ عامين، كانت صائبة عندما قالت لها:

«**إذن اطمئني. . فقد نسي عباءتكم تمامًا، وسيذهل حينما يراك هكذا. .**»[1].

الحوار مع المضيفة كشف أنَّ علاقة (سارة) بالنسق المحافظ علاقة خوف وحذر، فهي تخاف (فيصل) بوصفه أخًا ينتمي إلى ثقافة المحافظة، حتى لو لم يكن محافظًا.

هذا الخوف يأتي على الرغم من قولها عنه: «**تربطني به وشائج قوية من الدم والأخوة والخيبات المتلاحقة. .رفيقي في رحلة الحزن والضياع والتشتت تاريخي التعيس أراه موسومًا في وجهه**»[2].

ويأتي المقطع الآخر متضمِّنًا حوارها مع أخيها (فيصل) عندما استقبلها في المطار:

«**. . . إنني [هكذا] أقترح [هكذا] أن تكشفي عن وجهك والأمر يعود إليك. . .**

. . . نكست رأسي خجلاً وأنا أسأل أخي بصوت خافت:

هل كشف الوجه حرام؟. . أقصد. . .

قاطعني بلا اهتمام:

ـ كلا. . لا أعتقد. . إن غالبية المسلمات هنا يرتدين الحجاب فقط. . دون نقاب أو غطاء للوجه. .»[3].

---

(1) المصدر السابق، ص9.

(2) المصدر السابق، ص11.

(3) المصدر السابق، ص12، 13.

في هذا الحوار، تتعرَّض (سارة) لصدمة غير متوقَّعة نتيجة لموقف أخيها المتساهل في أمر النقاب، فتخفُّ حدَّة الاعتراض التي ظهرت في الحوار الأول، الذي كان فيه أخوها (فيصل) نقطة الاحتجاج في حديثها مع المضيفة، ورمز المحافظة على الحجاب.

أمَّا في الحوار الثاني فمقاومة نزع النقاب من(سارة) بدت أضعف، حيث يُلاحظ أنَّ لديها ارتدادًا إلى المبدأ الشرعي: «**هل كشف الوجه حرام. . .؟**» بعد أن سقطت ثقافة الرقابة من المجتمع مُمثَّلًا في شخصية الأخ هنا.

وإذا كانت (سارة) قد رفضت خلع النقاب أمام عرض المضيفة على مستوى القول والفعل، فإنها أمام أخيها، اكتفت برفض اقتراحه على مستوى الفعل دون القول حيث اكتفت بالصمت.

ذلك الصمت تكرَّر عندما عرضت عليها (كاتيا) صديقة أخيها الخروج مع (روبير) لتشاهد معالم لندن،لم تستطع الاعتراض، فالصدمة عقدت لسانها «**لم أستطع استيعاب ما قالت. . لكن علامات الصدمة بدت واضحة جلية على وجهي وأنا أنظر إلى أخي، هل كنت أنتظر منه أن يصفعها. . . . . بأبسط الأحوال كنت آمل أن يفهمها بهدوء بأنني فتاة محجبة عشت وسط محيط صارم وتقاليد عريقة لا يمكن تجاوزها. . . وقد فاجأني أخي تلك الليلة بشكل غير متوقع ألفيته يبتسم بكل هدوء وهو يسألني:**

ـ نعم. . ما رأيك يا سارة. . فأنا وكاتيا مشغولان»[1].

(1) المصدر السابق، ص31، 32.

تخرج (سارة) مع (روبير) بعد أن يأخذها من صالون تجميل تملكه (كاتيا). هذا التحرر، والخروج مع رجل غير محرم، أمر يتعارض وقيم ابنة مجتمع محافظ، فهل غاب ذلك النسق المحافظ، تقول (سارة) وهي نفسها الراوية: «**لحظات وأحسست بأنني خارج الزمن وإنني** [هكذا] **لست أنا. . سارة ليست سارة، تلك الفتاة المتزمتة المتمسكة بعاداتها وتقاليدها، وقبل كل شيء دينها وتعاليمه الصريحة. . كيف جرؤت؟ كيف غامرت؟. .**»[(1)].

لقد جعلت (سارة) من نفسها ذاتين، فالذَّات التي خرجت مع (روبير) لا تمثل الذَّات المحافظة، ولم تتوقَّف الراوية عند ذلك، بل لجأت إلى تقنية (الاسترجاع) لتدرج متنًا حكائيًّا ترويه مشاركة في مستوى المروي بوصفه قصَّة ثانية، هذا الانتقال من «مستوى أول نتابع فيه وضعية معيَّنة من محتوى قصة معيَّنة إلى مستوى ثان من خلاله نعرف وضعيَّة أخرى، أي: قصَّة داخل قصَّة»[(2)] لم يأت مصادفة، أو مجرَّد استدعاء عابر، بل جاء استجابة للنسق المحافظ، فتلك القصَّة المدرجة في المبنى الحكائي جاءت لتأكيد صورة (سارة) المحافظة على قيمها عندما أسرعت هاربةً من بيت عمَّتها عندما تحرَّش بها ابن عمتها (علي)، ففي ذلك المتن الحكائي تسرد (سارة) تلك القصَّة، لتكملها بتفصيلات طردها

(1) المصدر السابق، ص126.

(2) الصادق بن الناعس قسومة، **علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)**، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1430هـ، ص257.

مرَّتين: الأولى عندما ذهبت إلى بيت أمِّها، والثانية عندما لجأت إلى بيت زوجة أبيها[1].

هذا الانتقال من الراوية إلى القصَّة الثانية المدرجة، يفتح لنا باب القراءة والتأويل، من خلال ثنائية المعنى والتأويل «**فالنص في الحقيقة مظهر وهو مستوى أول ظاهر من الدلالات، وله أيضًا مخبر هو أكثر خفاءً وعمقًا وتنوعًا.... والوقوف عند مستوى اللغة الطبيعية قد يحجب معاني كثيرة باعتبار أن المجموعة الثقافية تريد أن تبرز أمورًا، وأن تخفي غيرها...**»[2].

فالدلالة الثقافيَّة تكمن في دفاع الراوية عن قيمها الذاتية، فهي وإن خرجت عن تلك القيم في لحظة ما، فإنَّ ذلك لا يعني أنَّها لا تنتمي إلى تلك القيم المحافظة، هذا الدفاع لا يأتي حديث نفس كما يدل ظاهر المبنى الحكائي، بل يأتي في ظلِّ تصوُّر وجود متلقٍّ يمثِّل نسقًا محافظًا يصدمه تصرفها وخروجها على تلك القيم، فكان هذا الاسترجاع من الراوية لتلك القصة يحمل خطابًا يؤكِّد انتماءها إلى النسق ذاته، وهذا الخطاب موجَّه في الوقت نفسه إلى مستمعٍ ومتلقٍّ يمثِّل ثقافة المحافظة على القيم والعادات «**انطلاقًا من أن لا معنى لأن يقدم سارد ما لنفسه معلومات عن أحداث وقعت له في فترات معينة من حياته... دون حضور متلق ما وضعه السارد في الاعتبار**»[3].

(1) ينظر: قماشة العليان، **عيون قذرة**، ص126، 127، 128، 129.

(2) الصادق بن الناعس، **علم السرد**، ص601.

(3) آمنة بلعلي، **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1431هـ، ص232.

في علاقة (سارة) بـ (روبير) نحن أمام مستويين: الأوَّل (مستوى المحتوى) ويُقصد به: «الموضوع الذي تؤدِّيه القصة، أو مادَّتها، أو متنها الذي يُقصُّ»[1]، والثاني مستوى (السَّرد) وهو «الكيفية التي تُروى بها القصَّة.. وما تخضع له من مؤثِّرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها متعلق بالقصَّة ذاتها»[2].

فإذا نُظر إلى مستوى المحتوى، وُجد أنَّ (سارة) تخرج مع (روبير) في سيَّارته، وتتسوَّق برفقته، ثمَّ تحضر عيد ميلاد أخته (كاتيا)، ترقص معه، وتشرب، ثمَّ يسلبها عذريتَّها.

هذا المحتوى كيف قُدِّم على مستوى (السرد)؟ هل قُدِّم بطريقة تتبنَّى رؤيةً تضادُّ النسق المحافظ، أم لا؟

بطبيعة الحال، المحتوى السابق يمكن أن يُعرض بغير طريقة، والأمر متوقِّف على موقع الراوي، والتبئير، فقد يُعرض المحتوى في حيادية تامة، دون تفسير، أو تدخُّل، أو تعليق، بحيث يكون المتلقِّي هو من يتولَّى إصدار أحكامه، بحيث يستفزُّ مثل هذا المحتوى شخصًا محافظًا، لا يقبل تصرُّف (سارة) ولا يبرِّره مطلقًا، وقد يرى شخص آخر (يمثل ثقافة أخرى) تلك العلاقة أمرًا مألوفًا.

وقد يقدِّم الراوي الأحداث من وجهة نظره؛ حيث « يخبر

(1) الصادق بن الناعس، **علم السرد**، ص30.

(2) حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م، ص45.

بها، ويعطيها تأويلاً معينًا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به»[1].

وقد وجد الباحث من خلال قراءة الفصل الذي سُردت فيه قصَّة علاقة (روبير) بـ(سارة) أنَّها كانت هي الراوية التي قدَّمت محتوى القصِّ بطريقة تظهرها فتاة محافظة، حتى وإن وقعت فيما يناقض تلك المحافظة، يتجلَّى لنا ذلك من خلال مستوى السرد وبنائه.

فلو أعاد القارئ النظر في علاقة (سارة) بـ (روبير) فسيرى أن هناك برنامجًا سرديًّا يتحكَّم في عناصر الأحداث، وينظِّم حركة الشخصيات؛ لأنَّ هناك دلالة معيَّنة، لا يُشترط أن تكون دائمًا «ظاهرة على السطح، وإنما تكون أحيانًا على قدر من التخفي»[2].

تلك العلاقة جاءت بعد علاقة (فيصل) بـ (كاتيا) أخت (روبير)، فكأنَّ ترتيب البناء السردي جاء متمثِّلاً لقاعدة (كما تدين تدان)، وقبل ذلك مستلهِمًا للحديث الشريف «عفُّوا عن نساء الناس تعفُّ نساؤكم. . . »[3]، وهذا البناء السردي ينسجم تمامًا مع مقولة «الجزاء من جنس العمل»، فقد تطورت علاقة (فيصل) بـ(كاتيا) لينتهي الأمر إلى درجة جعلت (سارة) تتساءل - بعد أن قضت (كاتيا) ليلة صاخبة في غرفة أخيها - : «**هل؟ أيكون فيصل**

(1) حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، ص47.

(2) الصادق بن الناعس، **علم السرد**، ص175.

(3) رواه أبو هريرة، ينظر: الإمام الحافظ أبو عبد الله الحاكم، **المستدرك على الصحيحين**، دار المعرفة، بيروت، 1406هـ/ 1986م، 4/ 154.

متزوجًا من كاتيا في السر؟ أم أنها ترافقه فحسب..»[1] وفي المقابل تتطوَّر علاقة (روبير) بـ(سارة) لتنتهي بخطيئة لم تكن في حسبان (سارة):

«همس روبير بصوت عذب:

- أنت جميلة جداً يا سارة.. بل أنت أجمل فتاة رأيتها في حياتي..

شرب وشربت، قادني للرقص مرة أخرى، مرات ومرات لأفيق بعد زمن لا أدريه على روبير وهو يساعدني على ارتداء ثيابي، ومن ثم حجابي وقد فقدت كل شيء.. الدين والشرف والمستقبل.. تلألأت عيناي بدموع الثكالى.. قال روبير:

ـ لا تبكي يا سارة.. أنت إنسانة حرة..

حرة.. حرة.. أخذت الكلمات تدوي في عقلي محطمة كل شيء في ذاتي وتتسع متاهة العدم من حولي حتى لا أكاد أرى سوى فجيعتي..

ودعنا هو وشقيقته وأنا أشعر أنه يكاد يبصق علي..

فلتحيا [هكذا] **الحرية!!**»[2].

القارئ للمقطع السابق - أيًّا كانت مرجعيَّته أو ثقافته - سيدرك أن خطاب الشخصية معارض لسلوكها، فهي - وإن شربت

---

(1) قماشة العليان، **عيون قذرة**، ص139.

(2) المصدر نفسه، ص162، 163.

ورقصت وعاشرت - إلا أنَّها ترفض كلَّ ما فعلته، فقد أظهر خطابها أنَّها مرَّت بلحظة قد تتعرض لها أي فتاة مرَّت بمثل ظروفها التي أظهرتها الرواية مثل (مرضها النفسي، وإهمال أخيها لها، وغربتها، ومعاناتها الطويلة من أقاربها...)، فما فعلته لم يكن تحرُّرًا بقدر ما كان سقطة في لحظة ضعف معيَّنة، ولكي لا يُفهم ما فعلته على أنَّه تحرُّرٌ فقد نقضت ذلك التصوُّر لدى المتلقِّي في اللحظة ذاتها - كما صوَّر ذلك المقطع السابق - الذي وردت فيه الإشارة إلى التحرُّر، فربطت الراوية بين الحريَّة التي بشَّرها بها (روبير) على أنَّها طريق للانفتاح، وبين العدم، فالتحرُّر في تصورها طريق للعدميَّة والموت والفجيعة، لتأتي نهاية المقطع حاملة لسخرية مريرة تجاه تلك الحرية المزعومة «**فلتحيا** [هكذا] **الحرية**» هذه الجملة مع ما ذكرته الراوية من بكائها (**بدموع الثكالى**) ووصفها لما فقدته بأنَّه فقدان للدين والشرف والمستقبل، كل ذلك يمثِّل خلاصة الرؤية لذات منتسبة إلى عالم المتن الحكائي بوصفها شخصيَّة مشاركة فيه، وبوصفها راوية تعمد إلى تركيز الرؤية من خلال توجيهها إلى دلالة معينة ذات قصديَّة محدَّدة، ومسبقة، فلو لم تكن (الشخصيَّة / الراوية) تصدر من خلفية محافظة، فربَّما كان الانطباع عن تلك العلاقة مختلفًا.

وإذا كان الآخر في رواية (**عيون قذرة**) شخصيَّة ذكورية فإنَّه في رواية (**سعوديات**) شخصيَّة أنثويَّة جسَّدتها سرديًّا شخصيَّة (شيماء) التي تلتقيها شخصيَّة (ليلى) المنتمية بحسب المتن الحكائي للرواية إلى المجتمع السعودي، هذا اللقاء بين الشخصيتين يتجلَّى فيه تأثر

الذات بالآخر من خلال تلقِّيها لأقوال الآخر (شيماء)، وتأثُّرها بها في مقابل تأثُّر (سارة) بأفعال شخصية (روبير) في رواية (**عيون قذرة**) التي سبق تحليلها.

هذا اللقاء بالآخر يكشف عن التباين الثقافي بين الشخصيتين (ليلى/ شيماء) عندما تطرح الثانية على الأولى فكرة الذهاب إلى (الهارد روك) القريب من إقامة (ليلى) للرقص والاستمتاع مع الشباب. هنا تسفر أوجه التباين الثقافي بين الشخصيَّتين، فشخصيَّة (ليلى) وإن لم تكن محافظة في بعض سلوكها حسب أحداث الرواية إلا أن نسق المحافظة كان حاضرًا في طريقة تفكيرها وفي أقوالها وفي ردود أفعالها مما يكشف لنا عن أنَّ نسق المحافظة ليس مجرَّد لباس يمكن تبديله، بل هو نمط ثقافي راسخ في وعي الشخصيَّة المنتمية إلى ثقافة محافظة سواء أتمثَّلت تلك المحافظة في سلوكها أم لم تتمثَّله، «فالعقول الفرديَّة تشكِّلها أو تسهم في تشكيلها الثقافة السائدة في المجتمع الذي تنتمي إليه وتتحرك في إطاره»[1]، وهو ما تجلَّى في ردَّة فعل (ليلى) على عرض (شيماء)، «**فاجأت شيماء بشيء من العصبية والخوف قائله** [هكذا]:

وشـــو دســـكو!!؟؟

ضحكت شيماء على ردت [هكذا] **فعل ليلى**.

---

(1) عبد الواسع الحميري، **نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**، الأمين للنشر والتوزيع، صنعاء، 2010م، ص102.

ـ وماله؟ وفيها إيه لما نروح دسكو؟ ده كل الشباب والبنات من الخليج وولاد مصر بيخشو (الهرد روك) يسهرو ويتبسطو اوي ويشربوا كمان.

ظلت ليلى مذهوله [هكذا] **من كلام شيماء وأحست أنها تمازحها لا أكثر، ولكن شيماء أكملت بجديه** [هكذا] **شديدة:**

ـ هاه أولتي إيه؟

ردت ليلى: من جدك أنت؟ أنا وحجابي ودنيتي وآخرتي دسكو! تخيلي اخوي سعود عرف والله شوي عليه يذبحني!»[1]

ويصل الباحث بعد تحليله لمواقف لقاء الذَّات بالآخر سواءٌ أكان ذلك الآخر رجلاً أم امرأة إلى القول بأن لقاء الذَّات بالآخر المختلف عنها ثقافيًّا يجعل الذَّات لا تنفكُّ عن أنساقها الثقافيَّة المحافظة التي تشرَّبتها منذ نشأتها سواء أكانت مصادرها دينيَّة أم اجتماعيَّة أم هما معاً، فقد تتداخل وقد تتباين إلا أنَّها تظلُّ مُشَكِّلة لبنية تفكير الذَّات المنتمية إلى ثقافة مجتمعها مهما حاولت التحرُّر والخروج من عباءة تلك الثقافة السائدة ولاسيِّما إن كان مصدر تلك المحافظة مصدرًا مجتمعيًّا وهذا ما ظهر جليًّا في النماذج المدروسة السابقة حيث أضاء لنا تحليلها الزوايا المعتمة التي انكشفت لنا فيها قوة حضور النسق المحافظ في صفته المجتمعيَّة وتأثيره المتغلغل في شخصيَّة المرأة مما جعلها أكثر تمثُّلاً له وأسرع استجابة لشروطه الثقافيَّة المنحازة إلى جانب الرجل. ولئن كانت الأنساق المحافظة

(1) سارة العليوي، **سعوديات**، ص66.

في صفتها الدينية تتَّسم بعدالتها الشاملة تجاه كلٍّ من الرجل والمرأة فإنَّها في صفتها المجتمعيَّة منحازة إلى شخصيَّة الرجل في مقابل شخصيَّة المرأة التي شكَّلت تلك الأنساق صورتها في السرد الروائي على نحو يبين ارتباط محافظتها (المجتمعيَّة) بخوفها وحذرها من مواقع القوَّة في مجتمعها الذي تعدُّ جزءًا منه غير أن هذا الجزء يترتَّب في موقع هشٍّ يلجئها إلى السير في حدود آمنة ترسم حوافَّها أنساق مجتمعها وفق ما تريده مواقع القوة المنحازة بطبيعة الحال إلى الثقافة الذكوريَّة؛ ولأنَّ الأمر كذلك لاحظ الباحث عند دراسته لشخصيَّة الرجل أنها بدت أكثر ثقة وأقلَّ خوفًا عندما تواجه أنساق المجتمع المحافظة بخلاف شخصيَّة المرأة التي تجعل من تلك الأنساق مرآةً عريضةً تعكس لها صورة نمطية تسعى المرأة دائبة إلى تشذيب نفسها وفق أنماطها المنحوتة، فعلى سبيل المثال رأينا كيف يتكثَّف نسق المحافظة المجتمعيَّة في شخصيَّة الأمِّ، ويبرمج تفكيرها على نحو يجعل تربيتها لبناتها وفق معايير ثقافيَّة صارمة بدت أكثر تطرُّفًا في فرضها على بناتها من شخصيَّة الأب نفسه. وفي مقابل ذلك كانت شخصيَّة الأمِّ أقلَّ حدَّة في فرض معايير المجتمع الثقافيَّة على أولادها الذُّكور في انحياز ملموس قائم على الجنس فقط دون الاعتبارات الأخرى التي يتفاضل فيها كلٌّ من الرجل والمرأة حسب تعاليم الدين الحنيف.

المبحث الثاني

نسق الستـر

الستر في أساسه قيمة نبيلة من قيم الدين الإسلامي، والنصوص التي تدعو إلى ستر الذات، وستر الغير، كثيرة منها قوله ﷺ: «كلُّ أمَّتي معافى إلا المجاهرين، وإن من المجاهرة أن يعمل الرجل بالليل عملاً، ثم يصبح وقد ستره الله، فيقول: يا فلان، عملت البارحة كذا وكذا، وقد بات يستره ربه، ويصبح يكشف ستر الله عنه»[1]، وقوله أيضًا: «المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلمه، ومن كان في حاجة أخيه كان الله في حاجته، ومن فرَّج عن مسلم كربة فرَّج الله عنه كربة من كربات يوم القيامة، ومن ستر مسلمًا ستره الله يوم القيامة»[2].

والستر قرين الإخفاء، كما أنَّه نقيض الكشف والفضح، وفي هذه الدِّراسة يُقصد به (كلُّ ما تقوم به الذات من حجب لسوء صادر

---

(1) رواه أبو هريرة، ينظر: الإمام محمد بن إسماعيل البخاري، (**صحيح البخاري**، باب ستر المؤمن على نفسه، رقم الحديث 6069)، بيت الأفكار الدولية للنشر، الرياض، 1419هـ/ 1998م، ص1173.

(2) رواه ابن عمر، ينظر: المرجع السابق، باب لا يظلم المسلم المسلم ولا يسلمه، رقم الحديث 2442، ص461.

منها أو واقع عليها حقيقيًّا كان أو متوهَّمًا منها، حماية لذاتها أو لمن هو في حكم ذاتها، حيث تخفيه عن الآخرين).

إنَّ تحليل نسق الستر في الروايات النسائية المدروسة مبنيٌّ على اعتباره ثقافة مجتمع، فثقافة الستر والإخفاء والمسكوت عنه، حاضرة في المجتمع بل يعدُّها بعض الباحثين[1] «ظاهرة بدويَّة تحمي صاحبها، وتكسبه ميزة ثقافيَّة وشارة وجاهة ورفعة». وتسير هذه الثقافة في تواز مماثل لنسق الكشف المرتبط بالآخر، فالذَّات التي تحتمي بثقافة الستر هي نفسها من تلجأ إلى ثقافة الكشف لكن ضدَّ الآخر خصوصًا في عصرنا الرقمي الحالي الذي سهَّلت أدواته ثقافة الكشف المدفوعة بنهم الفضول لمعرفة فضائح الآخرين. هذه الثورة الرقمية في الوقت نفسه زادت من تشبُّث الأفراد بثقافة الستر عن ذواتهم أو ما كان في حكمها.

وفي الروايات النسائية المدروسة سنتناول نسق الستر بالدراسة والتحليل من خلال محورين هما:

1 ـ الستر حمايةً للذات

2 ـ دوافع الستر

أولاً: الستر حمايةً للذات:

تلجأ الشخصيَّات النسائيَّة في السرد النسائي المدروس إلى الستر بوصفه خيارًا آمنًا للذَّات، أو ما هو في حكم الذَّات،

(1) عبد الله العذامي، **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، المركز الثقافي العربي، الرياض، ط2، 2009م، ص201.

استجابة لتأثير العوامل الثقافيَّة التي تفضِّل احتمال الألم المادِّي والمعنوي في صمت دون الكشف عنه؛ لأنَّ في البوح به وقوعًا تحت سطوةٍ أقوى من قبل المجتمع تفقد صاحبها الأمان الاجتماعي والنفسي، لذا يتمُّ حجب العديد من القضايا في المجتمع سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى الجماعة نفسها، فالمجتمع يفضِّل ألَّا تُثار القضايا التي تجرح صفاءه المرسوم من قبل التصوُّر الجمعي لأفراده.

في رواية (**هند والعسكر**)، تفضِّل شخصيَّة (**عمُّوشة**) الستر بعد تعرُّضها للاعتداء، ليس حبًّا في الستر، لكنَّها تعرف نتائج البوح عندما تكشف عن اعتداء (**عبيد**) عليها، تفضِّل الستر، وكتم الحقيقة حتى عن أمِّها «**لم تذرف عيناها دمعة واحدة؛ شعرت بماء مالح يدخل إلى حلقها، بلعته وقررت بينها وبين نفسها أن ما من أحد رآها أو سمعها، فلماذا تعرض نفسها للعقاب؟**»[1]. الستر مؤلم للضحيَّة لكنَّها تستوعب النسق جيدًا، فالكشف سيجعل الألم الواحد آلامًا لا تندمل، الرجل يوجد له ألف عذر، والرجل كما تحكم الثقافة الشعبيَّة لا يعيبه شيء، أما المرأة فهي - وإن كانت ضحيَّة - فليس لها أن تأمل في تفهُّم أو تقبُّل من المجتمع، لذلك فليس للمرأة الضحيَّة إلا ابتلاع دموعها المالحة التي توازي مرارة آلامها المعنويَّة، لكونها واقعة تحت وطأة الظلم من مجتمع بأسره، وإذا كانت دموع المرأة تعدُّ شكلاً من أشكال تعبيرها، فإنَّها هنا -

(1) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص20.

مبالغة في الستر - لا تذرف ولو دمعة واحدة، فضلاً عن البكاء بصوت مسموع.

في الرواية نفسها، يفرض النسق قوَّته مرة أخرى مع شخصية (هند)، الفتاة الصغيرة التي تحبُّ اللعب مع الأطفال خارج بيتها، فتتعرَّض للتحرُّش الجنسي من قبل بعض الكبار[1]، ومن أولئك الكبار أحد أقاربها.

النتيجة المتوقعة لما مرت به (هند) - وهي لا تزال فتاة صغيرة ـ هي إخبارها لأمِّها بما حدث؛ لأنَّها هي الأقرب إليها، إلا أنَّ ثقافة الستر تفرض الصمت مقابل البوح، فـ (هند) على الرغم من حداثة سنِّها تستجيب لثقافة الستر بوصفه خيارًا آمنًا، تقول: «**لو علمت أمي بتحرشات الكبار بي لقتلتني بالفعل**»[2].

الخطُّ الفاصل بين علم الأمِّ وجهلها بما يحدث لابنتها ملخَّص في صمت (هند)، هي لم تتعرَّض لتحرُّش واحد، بل لعدد من التحرُّشات، وقد فضَّلت الصمت وحفظ السرِّ؛ لأنَّ البوح سيكون «فضحًا للذَّات وكشفًا لها وإذا تكشَّفت الذَّات تعرَّت وصارت في العراء، بينما الصمت حماية وحصانة»[3]، كما أنَّ كشف المستور لن يُقابل من أقرب النَّاس إليها إلا بالإدانة والعقوبة، لذا فضَّلت حماية ذاتها مستجيبة لنسق الستر الآمن الذي

(1) المصدر السابق، ص40.
(2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(3) عبد الله الغذامي، **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، ص200.

استجابت له أيضًا، شخصيَّةٌ أخرى هي شخصية (نورة) في رواية **(كائنات من طرب)** فلم تخبر أبويها بسوء أخلاق زوجها أو قسوة تعامله معها، التزمت الصمت وفضَّلت التكتُّم والستر، سواء عندما كانت معه أم عندما خرجت من بيته «**قال شايع: يا بنتي أنت لم تخبرينا بعد بسبب خروجك لنقتنع بعدم وقوفك بجانبهم في محنتهم كما يليق ببنات الأصول.**

تسكت، لأنها جربتهما من قبل، وتعرف أن حكيها سيكون عليها مهما عرضته وجيهًا»[1].

هي أمام معركة خاسرة، تنتصر فيها الثقافة الذكوريَّة، فالرجل لا يعيبه شيء حتى لو كان مهمِلاً في عمله، عابثًا بالنساء، مصاحِبًا لرفقاء السُّوء، معاقِرًا للخمر، قاسِيًا على زوجته قسوة معنويَّة وجسديَّة. هنا كان الصمت والتكتُّم الخيار الأقرب لحماية الذات من قسوة أكبر من مجتمعها لو باحت بما تعرف؛ ولأنَّها فضَّلت التكتُّم والإضمار حصلت على ثناء مجتمعها وحمت ذاتها من سلطة كلامهم الجارح.

يعلق (شامان) والد صديقتها على صمتها المطبق في قضية اختفاء (عامر)، فيقول: «**بنت رجال لا تبدي مساوئ وضعها أو عورات زوجها أمام الناس**»[2]. بطبيعة الحال الحديث بما تعرفه مفيد في تتبُّع خيوط قد تصل بالمحققين إلى نتيجة توصلهم إلى

(1) أمل الفاران، **كائنات من طرب**، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص88.

معرفة ما حدث لزوجها، لكنَّ سلطة نسق الستر كانت أقوى من أيَّة سلطة أخرى، وبامتثالها له فإنَّها أصبحت - حسب هذه الثقافة - امرأة قادرة على التحكم في عواطفها والتكتُّم، وهي صفات جعلتها تتفوَّق وتنبغ، وهنا تتدخَّل الثقافة مرَّة أخرى «لتسحب عنها صفة الأنوثة، فالمرأة القادرة والمتفوِّقة بشكل لافت تُسحب منها صفة الأنوثة فيُطلق عليها لقب أخت الرجال»[1]، أو «بنت رجال» كما في المقطع السابق.

وفي رواية (**بنات الرياض**) تدرك ميشيل(مشاعل) قوَّة نسق الستر ودوره في حماية الذَّات أو ما هو في حكم الذَّات، فعلى الرغم من كونها نشأت في بيئة غربيَّة، وأمُّها أمريكيَّة، إلَّا أنَّها أدركت الاختلاف الثقافي بين مجتمعين متباينين، فكتمت أمر أخيها (مشعل) الذي كان أخًا لها بالتبني، كتمت أمر تبنيه عن أعز صديقاتها، حتى تحميه وتحمي نفسها من مجتمعها الجديد في الرياض بعد أن انتقلت إليه مع أبويها، تقول: «**أليس من المحزن أن أضطر لإخفاء حقيقة مثل هذه عن ميشو وعن صديقاتي؟ ليتني كنت أستطيع إخبارهن، لكنهن لن يفهمن! سوف يسمونه بأسماء مؤلمة من وراء ظهري**»[2].

كان من المتوقع من هذه الشخصيَّة السرديَّة أن تقاوم ثقافة المجتمع حسبما تراه؛ نظرًا إلى الظروف التي نشأت في ظلِّها مثل

(1) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)**، ص206.

(2) رجاء الصانع، **بنات الرياض**، ص108.

كونها من أمٍّ أمريكيَّة، وكونها تتقن اللغة الانجليزيَّة التي ثقفتها أكثر من العربيَّة، كذلك كونها درست في مدارس أجنبيَّة، لكنَّها رأت أن اللجوء إلى الستر هو الأضمن لحماية الذَّات، مُؤثِرة له على المواجهة ممَّا يدلُّ على أنَّ النسق لا يفقد فاعليتَّه بل يظلُّ كامنًا، وفي الوقت ذاته يظلُّ قادرًا على التأثير فيمن حوله.

وفي رواية (**رجل من الزمن الآخر**)، تكشف (زينب) عن تعرُّضها لتحرُّش جسدي من قبل (الشيخ عايض) كما تسميه الراوية وهي نفسها (زينب)، هذا التحرش أدَّى إلى قيام (رباح) - زوج (زينب) فيما بعد - بضرب (الشيخ عايض) بقسوة بعد أن أخبرته (زينب) بأمر التحرُّش. ثم يُودع بعد ذلك (رباح) الحجز، وتُمنع (زينب) - من قبل أبيها - من الإخبار بقصَّتها مع المعتدي عليها مما يدفع (الشيخ عايض) إلى المطالبة بحقه من (رباح).

كشْفُ (زينب) كان مثاليًّا ومنطقيًّا لتحمي ذاتها لكنَّها تكتشف أن ما فعلته أدَّى إلى إيذائها لنفسها، وإيذاء (رباح) فارس أحلامها، ووقوع أسرتها تحت سطوة الاتِّهام بالسُّوء من الجميع.

نستمع إلى (زينب)، وهي تقيِّم ما حدث موقِنةً بأنَّ الستر كان أفضل، فلو أنَّها صمتت فلم تتحدَّث عن تلك الفعلة الدنيئة من (الشيخ عايض) لكانت الأمور أفضل حالاً.

«**وخرجت إلى الفضاء أدور حول البيت وحول نفسي، وتكومت على العشب ألملم قهري وغضبي ومخاوفي وشتات فكري!! رباح مصفد يلعق آلامه وحيدًا صامتًا من أجلي... من أجلي أنا، ومن أجل صبية ثرثارة غبية، لا أقدر على حفظ**

لساني، ولو فعلت لجنبت نفسي وجنبته كل ذلك العذاب، ولسترت أبي وحفظت ماء وجهه وواريت جبنه عن أعين الناس أو على الأقل عن نفسي»[1].

من الطريف أن يتحوَّل اللوم والتقريع على الذَّات بدلاً من الآخر المعتدي، لكنَّها ثقافة المجتمع التي تفرض هيمنتها، فتتشرَّبها فئات المجتمع رجالاً ونساءً، كبارًا وصغارًا، (فزينب) طفلة كشفت عما حدث لها من اعتداء، ولم تلتزم بقانون الستر المتعارف عليه ثقافيًّا، فكانت - حسب التعبير الاقتصادي - الخسائر أكبر من المكاسب - ممَّا دفعها وهي لا تزال طفلة إلى إعادة النظر في تصرُّفها ذلك لتصل إلى الإذعان إلى أفضليَّة الستر، واصفةً نفسها بأنَّها مجرَّد صبيَّة ثرثارة غبيَّة، لا تقدر على حفظ لسانها، وهذه الأوصاف التي جمعت بين الحماقة والثرثرة، تأتي بمثابة استجابة طبيعيَّة للنسق الذي يرى «أن الجسد المؤنَّث بما أنَّه فارغ من العقل فإنَّ أيَّ استعمال للغة من قبل هذا الجسد يكون رغيًا وثرثرة وحماقة»[2]. هذه الثقافة لم تعد ذكوريَّة محصورة بالذُّكور، بل صارت ثقافة مجتمع تسكن وعي المرأة مثلما تسكن وعي الرجل.

ويسكن نسق الستر والغموض والتكتُّم أيضًا وعي الشخصيَّات النسائيَّة في علاقاتهنَّ الزوجيَّة، ففي رواية (**حب في العاصمة**)

(1) أمل شطا، **رجل من الزمن الآخر**، ص37، 38.

(2) عبد الله محمد الغذامي، **المرأة واللغة2**، **ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، ص68.

يلاحظ (بدر) بعد اقترانه بـ(ريناد) ذبولها الواضح وصمتها الدائم، وصدودها المستمر، فيحاول أن يعرف سرَّ غموضها، فيقول لها:

«**إذا صارحتني أعدك بأن أكون متفهمًا إلى أبعد الحدود ومن حقي أن أعرف حتى أقرر أنا أيضًا.**

شعرت بأنها على محك اختبار لا يمكن الإفلات منه الآن جمعت طاقة تفكيرها بسرعة:

- كيف تتصرف؟ ماذا تقول؟ أأخبره بحبي لشخص آخر؟ لن يقبل بالتأكيد. . خلال حيرتها طرأت عليها فكرة سريعة.

قالت: الموضوع يتعلق بالدراسة»[1].

فعلى الرغم من تعهُّد زوجها بأن يكون متفهمًا لأبعد الحدود لكل ما ستصارحه به في تلميح واضح إلى شكِّه في وقوعها في حبٍّ آخر إلا أنها تعي جيدًا عقليَّة زوجها، فهو وإن كان ذا ثقافة عالية، ويمتاز بأخلاق رائعة إلا أنه في النهاية ابن بارٌّ لثقافة مجتمعه التي لا تغفر للمرأة تجارب سابقة حتى إن لم تكن إلا مجرَّد علاقة عابرة، لذا أدركت (ريناد) أن صراحتها ستنسف ثقة زوجها بها، فرضخت لنسق الستر خيارًا آمنًا على الرغم من رغبتها في التخلُّص من الضغط النفسي الذي تعانيه بسبب كتم علاقتها السابقة عن زوجها. هذا الغموض من جانب (ريناد) وصفة ثقافية ناجحة تترسَّخ في ذهن المرأة التي تقرأ النسق جيدًا وتتمثَّله، وهو ما فعلته

(1) وفاء عبد الرحمن، **حب في العاصمة**، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ص257.

(جود) في رواية (**سعوديات**) عندما أخفت علاقتها السابقة (ببدر) عن زوجها (فهد)[1]، وأيضًا مثلها في ذلك (لميس) - في رواية (**بنات الرياض**) - حيث استجابت للنسق عن وعي مسبق بعدما رأت نتائج التخلِّي عن ثقافة الستر والغموض واضحة في شريط حياة صديقاتها اللواتي تخلين عن مبدأ الصمت والغموض، نقرأ لها « **لن أتبسط معه في الحديث** [تقصد زوجها (نزار) في بداية تعرفه إليها] **ولن أحدثه عن نفسي، سأظلُّ غامضة بالنسبة إليه**»[2].

ثانيًا: دوافع الستر

للستر دوافع وأسباب، قد تكون أحيانًا دينيَّة، بهدف الحصول على الأجر والثواب، وقد تكون بسبب العادات والتقاليد، وقد تكون بسبب ثقافة الخوف من العين أو الحسد، وقد تكون بسبب الخوف من مواجهة ثقافة المجتمع المحافظة، كما قد يكون دافع الستر خوف الفتاة من تأخير زواجها أو منعه.

في رواية (**الحب دائمًا**) على سبيل المثال، تأتي شخصيَّة الأمِّ معارضة بسبب العادات والتقاليد في المجتمع لإشهار المرأة وكشفها لمشاعرها علانية أمام الناس ممَّا يشكِّل فضيحة لها ولعائلتها حسب تقاليد المجتمع، بينما تسمح ثقافة المجتمع للرجل بذلك في انحياز ذكوري يصدر من امرأة لا من رجل لجنس الرجل على حساب المرأة، تصف الرواية شخصيَّة الأمِّ فتقول:

(1) ينظر: سارة العليوي، **سعوديات**، ص301 وما بعدها.
(2) رجاء الصانع، **بنات الرياض**، ص 227.

«كانت ترى أن كتابة الآراء والأحاسيس والتعبير عنها بصدق ووضوح ومن ثم نشرها على الملأ جرأة مستحبة وشهرة وفخر من الرجل، ولكن في الوقت ذاته أعدتها [هكذا] **قلة حياء يصل إلى حد الوقاحة من المرأة، وأمر** [هكذا] **يتنافي مع الخضوع والتستر والخجل الذي هو أرفع وأهم صفات الأنثى»**[1] .

ومن الدوافع الأخرى لنسق الستر: الخوف من العين والحسد، فمن خلال دراسة الروايات النسائية يتبين لنا وجود علاقة وثيقة بين ثقافة الستر، وبين الخوف من العين والحسد، فالستر على سبيل المثال، وإن كان ظاهره في الحياة الزوجية الحفاظ على تماسك الأسرة وسعادتها إلا أن هناك دوافع أخرى منها الخوف من العين والحسد، كما هو جليٌّ على سبيل المثال في رواية (**رفقا بالرياحين**)[2]، ورواية (**ألف امرأة لليلة واحدة**)[3].

وفي أحيان أخرى يكون دافع الستر الخوف من فضيحة مُتوهَّمة، لا أساس لها، مثل توهُّم أنَّ كشف الأطباء على المريضة يُعدُّ انتهاكاً لسترها، فأمُّ (رباح) في رواية (**رجل من الزمن الآخر**) تستاء وتتألـَّم وتحزن؛ لأنَّ ابنها خذلها عندما سمح لأطبَّاء ذكور بالكشف عليها، تقول الراوية: «**ورفضت الجدة تعاطي أي دواء أو تناول الطعام من يد رباح غضباً وقهراً منه، إذ إنها لم تكن مستاءة**

(1) أمل شطا، **الحب دائماً**، ص88، 89.

(2) ينظر: أمل آل إبراهيم، **رفقاً بالرياحين**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، 1429هـ، ص26، 27.

(3) ينظر: زكية القرشي، **ألف امرأة لليلة واحدة**، ص124.

متألمة من المرض بقدر استيائها من تكشف أطباء ذكور على عوراتها، وكانت تردد في يأس وقنوط أنها تحملت المرض والنزف في صمت لشهور طويلة دون أن تخبر أحداً درءًا للفضيحة، إلا أن الله ابتلاها بولد معتوه هتك سترها في آخر أيام عمرها»[1].

يتجلى نسق الستر بوضوح في تفكير أمِّ (رباح) وتصوُّرها لما حدث، فكَشْفُ الأطبَّاء الذكور عليها يُعدُّ فضيحة، بل إنَّها تفضِّل الموت على ما تصوَّرته - حسب الثقافة التي تشكَّلت عليها - فضيحة لم تكن ترجو أن تقع لها، وذلك بسبب الارتهان إلى واقع النسق الثقافي الموجِّه لسلوك تلك الشخصيَّات، وهو ما جعل تصوُّر مدى ذلك الألم والاستياء أمرًا ممكنًا، بل ضروريًّا.

ومن الدوافع التي ترسِّخ نسق الستر في ذهن الشخصيَّات النسائيَّة: الخوف من منع الخطَّاب طرق الأبواب عندما يعلمون أنَّ الفتاة التي يقصدون التقدُّم لخطبتها مصابة بنوبات مرضية تفقدها وعيها أحيانًا، ففي رواية **(ذاكرة بلا وشاح)** تذكر (فضة) أن السبب في إخفاء أمر علاجها على يد (الشيخ أبي منَّاع)، هو الخوف من أن يُكشف أمرها «**ليس لأنَّ الطب بالأعشاب في ذلك الوقت أمر محرج، ولكنه يمنع بعض الخطَّاب من طرق الأبواب**»[2] هذا الدافع للستر هو ما أخفته الشخصيَّة في حوارها مع معلِّمتها القريبة من نفسها التي تستغرب حرص هذه الشخصيَّة على كتمان أمر مرضها حين تقول لها:

(1) المصدر السابق، ص130، 131.

(2) حسنة القرني، **ذاكرة بلا وشاح**، ص23.

«ـ قدري أيتها المعلمة، لكن أرجوك ألا تخبري أي معلمة.

ـ ولماذا أنت تحتاجين إلى . . .

ـ لا أريد مساعدة أو بالأحرى شفقة من أحد، فهل تعديني [هكذا] **بذلك معلمتي»**[1].

ومن الدوافع لتغلغل نسق الستر في شخصية المرأة ما يسميه الباحث (الخوف من المواجهة المجتمعية) عندما يتعلَّق الستر بالمرأة في قضايا أخلاقية تمسُّ شرفها، ففي رواية (**نساء المنكر**) على سبيل المثال يُلاحظ أن شخصية (سارة) بطلة رواية (نساء المنكر) هاجمت مجتمعها، وعابت عليه نظرته إلى المرأة السجينة، فإذا كانت المرأة مسجونة بقضيَّة أخلاقيَّة فإنَّها تُواجَه بالنبذ والاحتقار، وعلى العكس من ذلك إذا كانت سجينة بسبب قضيَّة قتل، فالمرأة القاتلة تفاخر بأنها سُجنت؛ لأنَّها قتلت، ولم تُسجن لأنَّها لوَّثت شرفها، ولذلك تجد القاتلات المساندة من أهاليهن، والتقدير من المجتمع[2].

في سجنها، تبدأ (سارة) بعرض صور من معاناة السجينات معها، فتروي حكاياتهنَّ، الأولى اسمها (نورة)، والثانية (سميرة) «فتاة عسير»، والثالثة (خولة).

(نورة) و(خولة) قضيَّتهما أخلاقيَّة، و(سميرة) فتاة عسير قضيَّتها جنائيَّة (قتلت زوجها). والسؤال، لماذا عمَّمت (سارة) في تسمية

(1) المصدر السابق، ص31.

(2) ينظر: سمر المقرن، **نساء المنكر**، دار الساقي، بيروت، 2008م، ص58.

شخصيَّات القضايا الأخلاقيَّة فكانت تلك الشخصيات مجهولة، وكأنَّها بلا هوية، وخصَّصت التسمية في قضيَّة القتل الجنائيَّة؟!

الإجابة تبدو في نسق الستر الذي أثَّر في التسمية دون وعي من الشخصيَّة المتمرِّدة فجاء مناقضًا لمبدئها المعارض لمجتمعها، فلم تتخلَّص من نسق مجتمعها الذي انتقدته، فأخفت وأظهرت التعريف بشخصياتها كما يفعل الناس في مجتمعها، سواء أكان فعلها هذا (خوفًا من المواجهة)، أم وقوعًا في النسق دون أن تشعر، ولم تكن هذه الملاحظة لتدوَّن لو أنَّها عمَّمت اسم شخصية (سميرة) دون ربطه بلقب «فتاة عسير» المعروف إعلاميًّا في المجتمع حيث احتلَّ اسمها الصفحات اليوميَّة فترة طويلة، فالقارئ يمكنه أن يتفهَّم تعميم تسمية الشخصيات، لكن أن يرد التخصيص في الموقف نفسه لشخصيَّة أخرى، فهذا ما يؤكِّد تأثير النسق في شخصية (سارة) التي تُعدُّ جزءًا من ثقافة مجتمعها؛ فلم تُخصِّص المناطق التي منها (نورة) و(خولة)؛ لأنها تعي أنَّ الواجب معهما التعامل بالستر، بينما صرَّحت بالمنطقة التي جاءت منها (سميرة) لأن القتل ليس جريمة تستحق الستر.

وفي رواية (**كائنات من طرب**) تواجه القارئ المدن المحليَّة في صفحاتها، بدءًا من العاصمة إلى مدن الأطراف شمالاً وجنوبًا بوصفها فضاء لأحداث الرواية ذات الطابع (البوليسي) الذي تتخلَّله حكايات حبٍّ عابرة، ونتوءات أخلاقيَّة مختلفة لبعض شخصيات الرواية، لكنَّ اللافت حقًّا هو اختفاء المكان الرئيس لأحداث الرواية؛ المدينة أو البلدة التي جرت أحداث الرواية الرئيسة في فضائها.

فكان مسمَّى «الديرة» هو التحديد الذي يقرؤه القارئ دون تصريح باسم المكان، نقرأ مثلاً: «**منتصف الأسبوع الثاني تم العثور على سيارته على بعد 230 كلم شرق الديرة في منطقة صحراوية منعزلة**»[1]، وكذلك «**في الصباح يطيران للرياض ومنها للخارج، ويحلق في أجواء الديرة خبر غرام ابن هادي بنورة**»[2].

بينما نقرأ على التوالي التصريح بأسماء مدن مثل: القصيم[3] وطريف وشرورة[4] والظهران[5] وتبوك[6] والطائف[7] والرس[8] وأبها[9].

يُلاحظ التصريح بأسماء المدن التي ذكرها الباحث هنا على سبيل المثال لا الحصر مقابل تكتُّم وإضمار حذر يخفي اسم المكان الرئيس، ويواجه القارئَ السؤالُ، لماذا؟! تجيب الروائية بقولها: «لا أريد الاتكاء على المكان لتسويق العمل، ومن ناحية أخرى لا أريد لأحد في المكان - كما حصل معي عدَّة مرَّات مع عدَّة قصص - أن يفترض أنَّها حكايته وأنَّني أبوح بها دون إذنه»[10].

---

(1) أمل الفاران، **كائنات من طرب**، ص 82.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص236.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 61.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 69.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 110.
(6) ينظر: المصدر نفسه، ص 132.
(7) ينظر: المصدر نفسه، ص 147.
(8) ينظر: المصدر نفسه، ص 157.
(9) ينظر: المصدر نفسه، ص 197.
(10) طامي السميري، **الرواية السعودية (حوارات وأسئلة وإشكالات)**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، 1430هـ، ص500.

ويُلحظ هنا بجلاء أنَّ إخفاء المكان وستره كان بدوافع ثقافية واجتماعية، فلم يكن هناك مبرر فني أو (تكنيكي) له علاقة ببناء الرواية حتى تستطيع الدراسة الفنيَّة الخالصة كشفه وتجليته. إنَّ المكان الذي يُقصد هنا «هو المكان في صيغته الاجتماعيَّة التي تنتسب إليه الكاتبة. ومن هنا يتحدَّدُ معيار الغياب (الإضمار) والحضور (الكشف) من منظور الخطاب بعيدًا عن القيمة الجماليَّة، بحيث يمكن التأويل على أساس من الدلالات المكتسبة فيمكن أن يُعدَّ غياب المكان نقيصة سردية، لكننا في الغالب لا نسأل السؤال المضادَّ، وهو لماذا غاب المكان؟ إنَّ سؤالاً كهذا من شأنه أن يولِّد دلالة تكشف المستور وراء الخطاب»[1]، ذلك المستور ـ بلا شكٍّ ـ متمثِّل في تلك الأنساق الثقافيَّة الضاغطة التي أخفت مكان الأحداث الرئيس مكتفية على استحياء بذكر مسمَّى (الديرة) بما يحمله من إيحاءات دالَّة على العائلة والقبيلة، دون التصريح، تجنُّبًا للاصطدام مع أشخاص على أرض الواقع على الرغم من كون العمل السردي خياليًّا في الأساس إلا أن هذه التعمية في «تعيين المكان وتسميته تبدو أمرًا منسجمًا مع ظروف الإقصاء والهيمنة التي تعاني منها المرأة في السياق الاجتماعي»[2].

وفي نهاية هذه القراءة لتأثير نسق الستر في تشكيل صورة المرأة في النماذج الروائية المدروسة، يُلاحظ مدى الحساسية

(1) حسن النعمي، **رجع البصر (قراءات في الرواية السعودية)**، النادي الأدبي بجدة، 1425هـ/ 2004م، ص40.

(2) حسن النعمي، **خطاب السرد (الراوية النسائية السعودية)**، النادي الأدبي بجدة، 1427هـ، ص668.

المفرطة لدى شخصيَّة المرأة في التنبُّه لثنائيَّة الستر على الذَّات مقابل الكشف عن الآخر، فالمرأة تدرك وضعيَّة الضعف المفروضة عليها في محيطها؛ لذلك تدأب في البحث عن معينات تحمي بها ذاتها فتأتي ثقافة الستر بوصفه معينًا يجنِّب المرأة كثيرًا من التبعات المؤذية لها حتى لو كان مصدر تلك التبعات نابعًا من تفاعل علاقات ليس للمرأة أي جريرة فيها، فغالبًا ما يكشف السرد النسائي عن وجود شخصيَّة الرجل بوصفه مصدر إيذاء وقمع لها، ولذلك الإيذاء والقمع تبعات عديدة تعاني آلامها المرأة، ولا مخرج لها إلا من خلال أمرين أحلاهما مرٌّ: الأول كشفها للآخرين، والثاني لجوؤها إلى الصمت المطبق واجترار آلامها.

ولئن كان الكشف والبوح هو الخيار المثالي - نظريًّا - الذي يفتح الطريق للمرأة للحصول على حقوقها إلا أنَّه ومن خلال تتبُّع المتن الروائي المدروس يُلاحظ أنَّ الشخصيَّات النسائيَّة تزيح هذا الخيار جانبًا مفضِّلة الصمت والستر والإخفاء إيمانًا بمبدأ أخفِّ الضررين، فضرر كشفها أكبر من نفعه ولاسيَّما أنَّها قارئة مجيدة لردَّة فعل مجتمعها إن هي كشفت وصرَّحت.

وهذا الانجذاب من المرأة لنسق الستر ليس انجذابًا إليه بوصفه قيمة تؤمن بها المرأة إيمانًا منها بها في جوهرها المجرَّد بحيث تكون قيمة مثاليَّة مطلقة تلازمها، بل ما يتبين للباحث من النماذج المدروسة هو تمثُّل شخصيَّة المرأة للستر لما تؤول إليه نتائجه التي تتحدَّد وفق أنماط المجتمع المسيطرة حتى ولو كان ذلك التمثُّل عن

غير اقتناع وإيمان، ولكنَّه الرضوخ لثقافة المجتمع الذي ينحاز إلى الرجل ويتناسى أخطاءه فيما ينحت خطأ المرأة في ذاكرته.

ولقد كشف هذا المبحث – كذلك - دوافع الستر المختلفة من خلال النماذج المدروسة،ومن تلك الدوافع ما هو ديني، ومنها ما هو اجتماعي، أو ثقافي.

المبحث الثالث

نسق القبـول

إنَّ نسق القبول يستدعي المقابل له: نسق الرفض الذي سيتمُّ تناوله في الفصل الثاني من هذا البحث، وسيحدِّد الباحث مفهوم القبول الذي يقصده في هذه الدراسة بمحدِّدات لفظية[1] استقاها من الأصل المعجمي لهذه الكلمة للدَّلالة المضمونية التي تمَّ تحليلها في الروايات النسائيَّة المدروسة، إذ هو (رضا الذات بواقعها حتى لو كان مجحفًا، وأخذها بما يفرضه عليها مجتمعها المحيط بها، سواءٌ أكان ذلك الرضا قبولاً عن اقتناع بدونية الذات، أم قبولاً قهريًّا يصدر عن ذات واعية بواقعها).

وفي الروايات النسائيَّة المدروسة يُلاحظ ظهور بعض الشخصيَّات النسائيَّة التي تقبل واقعها حتى لو كان مجحفًا دون وعي، وهذه الذوات الأنثويَّة يسيطر عليها نسق القبول بواقعها نتيجة لما رسخته الثقافة الذكوريَّة على امتداد تاريخها من أنَّ هذا هو الواقع الطبيعي للمرأة في مجتمعها «حيث يبرز الجسد المذكَّر

(1) ورد في لسان العرب «قبل الشيء قَبُولاً وقُبُولاً، وتقبله: أخذه. ويقال: قبلت الشيء قَبُولاً إذا رضيته. ينظر: **لسان العرب**، مادة (ق ب ل).

بوصفه نعمة كبرى تقوم على مزايا خطيرة، جسدية عضوية، وأخرى معنوية عقلية، وهي مزايا خاصَّة بالذُّكور، وليس للنِّساء منها نصيب»[1]. وإذا كان الجسد المذكَّر بتلك المقوِّمات فليس للمرأة إلا قبول واقعها معه حتى لو كان مجحفًا.

في هذا الوضع الذي تكون فيه المرأة مستلبة الوعي نجدها «تتقبَّل مكانتها ووضعيَّة القهر المفروضة عليها وكأنَّما هي جزء من طبيعتها وتكوينها. ولا تكتفي المرأة التي تجسِّد هذا الاستلاب بتبنِّي مقولات الثقافة الذكورية، بل تتحوَّل بدورها إلى عنصر قامع للأنوثة، ومقاوم لتغيير وضعياتها»[2] سواء في الواقع المعيش أم في المتخيل السردي «فالعقل الأنثوي تقولب واستزرع... فقد غيِّبت الذِّات الأنثويَّة الكاتبة عن النسق ليس لأنَّها كما يقول (الغذَّامي) تحتاج إلى وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكَّن من إحلال الأنوثة بإزاء الفحولة بل لأنَّ من مدَّ ساعده إلى العقل المستزرع هو المذكر/ الفردي والمجتمعي / والمؤسسي... بثقافته القاهرة التي كانت لها غلبتها الظاهرة على الذات الأنثوية»[3].

وأحيانًا قد يكون قبول الواقع من الذَّوات الأنثويَّة صادرًا عن وعي رافض لكنَّه يتمسَّك بالقبول حماية للذَّات من قبيل التعايش

(1) عبد الله محمد الغذامي، **المرأة واللغة 2، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، ص95.

(2) سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2010،م، ص267، 286.

(3) سالمة الموشي، **الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1425هـ/ 2004م، ص36.

مع واقعه المأزوم؛ «فالمجتمع يرسم للمرأة صورة نمطية يصعب الخروج من أسرها، مستخدمًا في ذلك أساليب التدعيم المباشر، كأسلوب القبول الاجتماعي الذي يعمل على إثابة اتساق المرأة مع القالب النمطي السائد، أو أسلوب الاستهجان الاجتماعي الذي يعمل على استنفاد السلوك الذي يتعارض مع الدور المرسوم المتمثِّل في حصر المرأة في أدوار محدودة»[1].

وقد اجتمع النموذجان اللذَّان سلف ذكرهما عن قبول المرأة واقعها في رواية **(ذاكرة بلا وشاح)** حيث مثَّلت (منيرة) نموذج المرأة التي تقبل واقعها على الرغم من رفضها الداخلي له تعايشًا مع المشكلة لا اقتناعًا بدونيَّتها أو نقصها لكنَّها ترى أن مقاومة الثقافة الذكوريَّة أكبر من طاقتها لذا تذعن مرغمة، تصفها الراوية فتقول: «**إن منيرة حكيمة من وجهة نظر العمة، وكذلك أبي وكل أقاربنا.. لأنها تجيد رغم** [هكذا] **صغر سنها التعامل مع هذا الجنس المتعالي على خلق الله لنا، فهي بالرغم من إدانتها لهم المتمثلة في الغضب من تصرفات إبراهيم معنا إلا أنها تجيد الانحناء لهم.. الركوع إنها صغيرة لكنها تفكر بعقول الحرمل**[2]»[3].

بينما تمثِّل زوجة الأب بالنسبة إلى الراوية نموذجًا للمرأة التي

(1) ناهد رمزي، **المرأة والإعلام في عالم متغير**، ص199.

(2) الحرمل: حبٌّ كالسمسم، واحدته حرملة. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ح ر م). ولعلَّ المقصود بهذه الكلمة في الرواية -اعتمادًا على السياق الذي وردت فيه-: الحريم أي النساء، وهذا الاستعمال لكلمة (الحرمل) للدلالة بها على (الحريم / النساء) استعمال خاطئ.

(3) المصدر السابق، ص50.

تقبل واقعها تحت ظلِّ استلاب وعيها من قبل الثقافة الذكوريِّة، تقول عنها الراوية التي تنطلق بوضوح من رؤية مضادَّة لها: «**أفكاري مشتتة كعمتي المسكينة التي يعتصر الألم قلبها على ولدها، ومع ذلك ترضخ لإرادة أبي وتجلس معه لتشرب القهوة وتأكل التمر، وكأنَّ شيئًا لم يكن. إنَّه الكيان الذكوري الراسخ في عقول النسوة، فإما الطاعة العمياء وإلا حتما سيكون الممات**»[1].

هذا النموذج لشخصيَّة المرأة «يرتبط في النصوص الروائية غالبًا بشريحة من النساء كبيرات السنِّ: الأم، الجدة، أم الزوج، زوجة الأب...»[2] في إشارة ذات دلالة ثقافية إلى ارتباط نسق القبول بمرحلة ما قبل التغيُّرات الفكريَّة والاجتماعيَّة الكبرى في حياة المجتمع المحلي في العقود الأخيرة، فعلى سبيل المثال: نجد أنَّ من التحولات الاجتماعية، رغبة الجيل الجديد من الفتيات في إكمال تعليمهنَّ قبل الزواج. وهذه الرغبة تمثُّل طموحًا لإثبات الذات من قبل الشخصيَّات النسائيَّة كما يتضح في المتن الروائي، بينما تضادُّها رؤية أخرى مضادُّة لها من قبل الشخصيَّات النسائيَّة الأكبر سنًا التي تتبنَّى وتتقبَّل - دون وعي - مقولات الثقافة الذكوريَّة التي تحصر كينونة المرأة في الجسد الغضِّ والجمال الموقَّت بمرحلة زمنية محدَّدة دون نظر إلى مقوِّمات المرأة الأخرى المعنويَّة، نقرأ على سبيل المثال، المقطع الآتي على لسان أمِّ

(1) المصدر السابق، ص48.

(2) سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، ص268.

(شروق) في رواية (**وأشرقت الأيام**): «**فالثمرة يا ابنتي.. أحلى مراحلها حين تقطف من الشجرة..والزهرة حين تتفتح..والفتاة حين تكون في عمر الزهور المتفتحة، فلا تدعي هذا الوقت يفوت دون الاستفادة منه في الاختيار الصحيح**»[1].

هذا النص مقتطع من موقف حواري بين شخصيَّة أمِّ (شروق) وابنتها امتدَّ على بياض ستِّ صفحات من الرواية تجاهد فيه الأمُّ من أجل إقناع ابنتها بالزواج قبل أن يذبل رواؤها، بينما تمثِّل (شروق) شريحة ثقافيَّة جديدة أفرزتها التغيُّرات المتتالية في المجتمع، تلك الشريحة من الفتيات اللواتي يرين أن إكمال الدراسة الجامعية والحصول على الوظيفة يمثِّلان نوعًا من الاستقلال المادي والرقيِّ الفكري في الوقت الذي لا ترى فيه شخصية الأمِّ في الفتاة إلا جمالاً يجب أن يُقطف قبل أن يذوي، تقول محدِّثة نفسها - بعد أن استأذنتها ابنتها في إنهاء حوارهما لأجل إكمال واجباتها المدرسيَّة: «**لا يمكن أن أدع صحتك تذبل، وجمالك يذوي بين صفحات الكتب، وأروقة المكاتب والجامعة، وتضيعي أحلى أيام عمرك هكذا... سامحيني يا ابنتي، ربما يكون أمر دراستك مهما لديك، لكنه لا يهم بالنسبة إلي..**»[2].

وأيضًا، نقرأ لها: «**أمنيتي أن يتمتع زوجك بجمالك قبل أن يذبل**»[3].

---

(1) مريم الحسن، **وأشرقت الأيام**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، ط2، 1430هـ / 2009م، ص28.

(2) المصدر نفسه، ص29.

(3) المصدر نفسه، ص245.

إنَّ النموذج السابق يُبيِّن الفرق بين شخصيَّتين نسائيَّتين تمثِّل الأولى منهما نموذجًا للمرأة التي تقبل - دون وعي - في خطابها المقولات الثقافية الذكوريَّة التي تحصر المرأة في دائرة الجسد فقط، بينما تمثِّل الشخصيَّة الأخرى نموذجًا للمرأة التي تؤمن بقدرات المرأة المعنويَّة مثل طلب العلم وتحصيله[1].

بطبيعة الحال لا يعني الباحث هنا، أنَّ في تبنِّي زواج الفتاة التي بلغت سنَّ الزواج استجابة لثقافة ذكوريَّة ما، لكنَّ ما يعنيه هو حصر أنوثة المرأة في مقوِّمات جسديَّة معيَّنة دون اهتمام بالجوانب الأخرى، وهو ما يخالف النظرة الشرعيَّة التي تولي جانب الدين المزيَّة الكبرى - دون الجمال الجسدي - عند اختيار الزوجة كما في الحديث الشريف «تُنكح المرأة لأربع لمالها ولحسبها ولجمالها ولدينها فاظفر بذات الدين تربت يداك»[2].

ويقود تتبُّع نسق القبول في الروايات النسائيَّة إلى قضيَّة تزويج القاصرات، وموقف المرأة منه بين القبول والرفض بعيدًا عن الدخول في تفصيلات متخصصة ليست من اختصاص البحث. إذ إنَّ اختصاص البحث هو الأنساق الثقافية التي تُشكِّل رؤية المرأة حول تزويج الفتاة في سني عمرها المبكرة دون أن تدرك معنى الزواج، أو تعلم شيئًا عن حياتها القادمة فضلاً عن أن يكون لها

(1) ينظر: المصدر السابق، ص25.

(2) رواه أبو هريرة، ينظر: الإمام مسلم بن الحجاج، (**صحيح مسلم، باب استحباب نكاح ذات الدين، رقم الحديث 1466**)، دار طيبة للنشر والتوزيع، الدمام، 1427هـ/ 2006م، ص670.

رأي في الموافقة من عدمها، ففي رواية (**نساء العتمة**) تُهيَّأُ (زهرة) ذات الأحد عشر ربيعًا للاقتران بشخصية (أبي بكري) ذي الستين خريفًا، وسط احتفاليَّة من قريباتها دون إدراك أو وعي لطفولتها التي لم تمكِّنها من استيعاب مرحلتها المقبلة، حيث عاشت هي الأخرى بسذاجة متناهية تلك الفرحة الموهومة على مدى ثلاثة أيَّام حيث كانت «**تشعر أنها ملكة هذا الكون، من جرَّاء الاستعدادات التي حفلت بها، ولم يدر بخلدها أنها ستجتث من أرضها، وسرعان ما ستفقد بريقها، وتذبل كسائر الأزهار!**

فقبل الزواج بثلاثة أيام، استيقظت من نومها على صوت جلبة، كانت والدتها، وخالاتها قد أعددن الإفطار، وهو عيش حامض من الحنطة مخبوز بالميفا (التنور) ثم وضعن الحنيذ (اللحم المشوي) استعداداً للغداء، فألبستها النسوة ثوب الحناء وهو من قطعتين..

كان ثوبًا ورديًا، كلون وجنتيها..

..توافدت النسوة بكثافة حتى غصَّت الدار بالحاضرات، وبينما هي تجلس بحبور على قعادتها المرتفعة، ليتسنَّى للجميع النظر إليها.. تعالى صوت الدفوف، وبدأت النسوة في الرقص..

بنتنا بنت الرجال العقال

يعرفون الشريعة ويصونون الجار

وخطيبها خطبها وعادها في (امهندول[1])

---

(1) قطعة من القماش تلف بطريقة معينة وتربط من طرفيها ليهدهد فيه المولود.

وهب لها حق امخطبة (مية وخمسين دبلول[1])

هكذا أنشدت والدتها، وهي تقف أمام إحدى النسوة موجِّهة الخطاب إليها وقد تزينت والدتها بثوبها المزركش. . »[2].

تصوِّر الراوية مشهدَ زفاف (زهرة) في ابتهاجيَّة طفوليَّة ساذجة؛ لأنَّ سنواتها المبكرة لا تمنحها وعيًا كافيًا تتصور فيه مآل تلك الاحتفاليَّة التي ستصبح مأسويَّة لاحقًا[3]، كما تكشف الرواية أيضًا عن خضوع الأم وقريباتها لسيطرة نسق القبول بواقع المرأة المستلب جسديًّا من قبل الثقافة الذكوريَّة التي «طمست إمكانات وعي المرأة بواقعها، والرغبة في تغييره، والمقدرة على مقاومته، لتصبح هي ذاتها متواطئة على مصالحها»[4]، بل مرسِّخة لثقافة النظرة الدونية إليها، تلك النظرة التي لم تستطع نسبة أي مزيَّة لجنس المرأة في نشيد الأم الاحتفالي الذي نسب صفات إيجابيَّة مثل العقل، والعلم والمعرفة الشرعيَّة، وصيانة حقوق الجار إلى الرجال «بنتنا بنت الرجال العقال» ليأتي التذكير في «يعرفون الشريعة، ويصونون الجار».

تصف الراوية ما حدث بعد ذلك لـ(زهرة):

«ولجت إلى الغرفة التي صفَّت على سريرها الطنافس، وعلى

(1) الدبلول: نوع من الحلي.

(2) فوزية الخليوي، **نساء العتمة**، دار كتاب للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، 2010م، ص30.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص37.

(4) سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، ص268.

النافذة ستارة من الكتان الأحمر، واستقبلها هو بنشوة كهل احتبستها الأيام الجافة، فطحنت بهجتها ولم تبق منها سوى الرغبة المحمومة!

سرعان ما ألقى نفسه عليها، وغرس أقدامه في صحرائها اللدنة!

قصَّ ضفائر رقتها..

وهشَّ طيور ألقها..

وأهال رماله الحارقة..

..تصاعد وجيب قلبها، وأخذت تصرخ بصوت عال بُحَّ على أثرها صوتها! لطمها على خدها طالباً سكوتها، وألقى بثقله عليها..»[1].

وأيضًا نقرأ:

«كان يقطف طفولتها كل مساء...

ويزرع في جسدها طحالب شيخوخته...

كان يصادر تضاريس جسدها...

ويعبث ببراءتها...»[2].

يصدر النصَّان السابقان من موقع مختلف عن موقع الأمِّ الذي صدحت منه بنشيدها الاحتفالي في ليلة زفاف ابنتها، فالراوية

(1) فوزية الخليوي، **نساء العتمة**، ص 35.

(2) المصدر نفسه، ص37.

تتعاطف بلغة حزينة متضامنة مع طفولة (زهرة)، تلك الطفولة لم تر فيها الأمُّ إلا لحظة جمالية ترصِّع بها نشيدها الاحتفالي عندما كنَّت عن طفولة ابنتها التي خطبت بقولها: «**وخطيبها خطبها وعادها في (امهندول)**».

أي ما زالت طفلةً تهدهد في قطعة قماش، ومع ذلك فقد حظيت بخطيب دفع مقابل ذلك الجسد الأنثوي الغضِّ (**مية وخمسين دبلول**). وهنا (تسليع) لجسد المرأة.

وتقع شخصية (زهرة) - التي تشي تسميتها دلاليًا بما حدث لها من ذبول سريع في حياتها - بين جيلين: جيل الأم وجيل الابنة التي تروي ما حدث لأمِّها من انتهاك لطفولتها وعبث ببراءتها.

وشخصيَّة الأمِّ هنا تستجيب لنسق ثقافي تشكَّل نتيجة لعملية تشريط منظَّمة ومستمرَّة، تحيط بكيانها من كل جانب، تقوم بها الأسرة منذ طفولتها، من خلال ما يُخصَّص لها من أدوار، وما يُحدَّد لها من وظائف، وما تعطي كيانها من دلالات سالبة أو موجبة، تحاصرها منذ أن تولد بشكل لا يترك لها منفذًا، ولا متنفسًا، خارج القوالب المحددة لها. وليس لها إلا الرضوخ لما أعد لها.. هذه الوضعية لا هي تعيها، ولا تقبل أن تغيرها، إنها تتمسك بها باعتبارها طبيعة الأنثى وقدرها[1].

بينما تمثِّل الراوية نموذجًا لشخصيَّة تنتمي إلى مرحلة

(1) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)**، ص 218 بتصرف.

مختلفة وجيل آخر غير جيل الجدَّات والأمَّهات، في دلالة ثقافية على أن العناصر الاجتماعية الجديدة لم تعد خاضعة لمثل تلك التصورات والرؤى التي تقع أسيرة لعقليات تقبل واقع المرأة المقهور[1].

وهنا نصل إلى تأكيد أنَّ قبول الشخصيَّات النسائيَّة بواقعها إمَّا أن يكون قبولاً مقتنعًا بدونيَّة الذات وأن هذا هو الواقع الطبيعي الذي يفرضه عليها موقعها في مجتمعها حتى لو كان مجحفًا في حقها، وإما أن يكون قبولها بواقعها حماية لذاتها من قبيل التعايش مع واقعها المأزوم الذي تفوق سطوته قدرتها على مقاومته فترضخ له قهرًا لا اقتناعًا به. وهذان النمطان لنسق قبول المرأة: الأول منهما يرتبط غالبًا بالشخصيات النسائية المتمثِّلة في كبيرات السن، بينما يرتبط النمط الثاني بالشخصيات النسائية المنتمية إلى الجيل الجديد ممن تأثَّرن بالتحولات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والفكريَّة الهائلة التي شهدها مجتمعنا المحلي؛ لعوامل عديدة منها التعليم، وثورة الاتصال الرقميَّة، والانفتاح على الثقافات العالميَّة المختلفة التي اخترقت عزلة المجتمع وزعزعت بعض قيمه وعاداته وتقاليده.

ومن الطبيعي أن يكون القلق والاضطراب والتذبذب ملازمًا للشخصيات النسائيَّة المرتبطة بالنمط الثاني من نسق القبول لكونه

(1) ينظر: سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، ص295.

قبولاً شكليًّا يخفي في باطنه وعيًا رافضًا لكنَّه يظلُّ رفضًا لا يتجاوز مرحلة الوعي بواقع الذات المأزوم في ظلِّ شلل تام عن المواجهة التي تفوق إمكاناته ما يحتِّم على تلك الذَّات الإذعان المكره، بينما لا تعاني الشخصيَّات النسائيَّة المرتبطة بالنمط الأول؛ لأنَّها تشارك الثقافة السائدة النظرة نفسها حول واقع طبيعي وما عداه خروج لها عن المألوف.

الفصل الثاني

أنساق التحول

المبحث الأول

نسـق التـمـرد

يُفهم نسق التمرد في شخصية المرأة السردية من خلال المتن الروائي النسائي نفسه الذي حفل بنماذج نسائيَّة لم تكن مهادنةً لثقافة مجتمعها، بل صادمة لها، ومستفزَّة للنسق السائد المحافظ سواء أكان تمرد تلك الشخصيات على الدين برموزه وتعاليمه، أم على المجتمع بعاداته وتقاليده، هذا المنحى الذي اتَّسمت به تلك الشخصيَّات الروائيَّة لم يبتعد بوصفه مدلولاً عمَّا دوَّنته معاجم اللغة عن التمرد بوصفه دالاًّ. ففي لسان العرب يدور لفظ التمرد حول معاني العتوِّ ومجاوزة الحدِّ والتطاول والطغيان[1].

والتمرُّد بوجه عام «تجاوز للواقع واحتجاج في وجه الأعراف والتقاليد»[2] **كما أنَّه «رفض للكون كما هو... واحتجاج في وجه الطبيعة الصامتة... وعمل على خلخلة القيم السائدة... وبحث للإنسان عن مخرج من أزمة الوجود والحرية والصيرورة»**[3].

(1) ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** (مادة م ر د).

(2) محمد أحمد العزب، **ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر (رسالة دكتوراه مخطوطة)**، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد 1976، م، ص8.

(3) المرجع نفسه، ص9.

ويشكِّل التمرُّد في الروايات النسائية المحلية «ظاهرة لافتة للنظر، وهو ما يبدو بوضوح في أعمال الجيل المتأخِّر منهنَّ، وهو جيل العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، وهو جيل أفاد كثيرًا من ثمار المثاقفة التي أتاحتها العولمة، كما أفاد من أدوات العولمة، وخاصَّة أداة شبكة المعلومات»[1].

وسيكون تناول نسق التمرُّد في الروايات النسائية السعودية من خلال المحاور الآتية:

1 ـ التمرُّد على الدين

2 ـ التمرُّد على المجتمع

3 ـ الجسد أداة للتمرُّد

4 ـ التمرُّد واستدعاء الشخصيات المحافظة

5 ـ الشخصيات المتمرِّدة، والنهايات المستسلمة

أولاً: التمرُّد على الدين

التمرُّد لفظ عائم، لكنَّنا إذا أردنا أن نؤطِّره، فإننا نفعل ذلك من خلال الاحتكام إلى المجتمع نفسه الذي ندرس نتاجه الإبداعي، فما يُعدُّ تمرُّدًا في مجتمع ما، قد لا يكون له الاعتبار نفسه في مجتمع آخر.

في مجتمعنا المحلي - ويشاركه غيره في ذلك - لا يمكن

(1) الرشيد بو شعير، **هواجس الرواية الخليجية**، نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، ط2، 2011م، ص165.

التجاوز عن أيَّة عبارة واقعيَّة كانت أو خياليَّة إذا ما اقتربت من المقدَّس الديني، فلا يمكن قبول التعدِّي على الذَّات الإلهية، أو مقام النبي الكريم ﷺ، أو التعدِّي على تعاليم الدين الإسلامي.

تمثل (ليلى) في رواية **(القران المقدس)** نموذجًا للشخصية المتمرِّدة التي يتَّخذ تمرُّدها عدة صور، منها التمرد على الدين.

وهذه الشخصيَّة يتمُّ تقديمها في هذا العمل الروائي بوصفها الشخصيَّة المحوريَّة التي يدور حولها السرد من خلال راو عليم، يخبرنا بما يدور في وعي تلك الشخصيَّة بعد أن أُصيبت بشلل جسدي تامٍّ جرَّاء حادث وقع لها في رحلة مع أخيها، وقد مضت الرواية في نقل ما يدور في وعي الشخصية في ظلِّ توقُّف تامٍّ لعالم المغامرة في الرواية حيث «تقدَّم (القول) على (الحكي) بشكل كبير، حتى يمكن القول بأنَّ الحكاية فيها لم تأت إلا لخدمة القول وترويجه»[1].

هذه الرواية جاءت صادمةً للنسق الثقافي المحافظ في المشهد الإبداعي في المملكة، فقد «كانت أبعد الروايات النسائية السعودية تمرُّدًا، وأكثرهنَّ عنفًا وصخبًا، وأكبرهنَّ مساحة، بحيث شملت الدين والسياسة والمجتمع»[2]، وعلى الرغم من أنَّ تمرُّد (ليلى) كان محصورًا في نطاق التصوُّر والقول دون الفعل إلا أنَّه كان تمرُّدًا متطرِّفًا لم يتورَّع عن التصادم مع قدسيَّة الدين، فتصوُّرات (ليلى)

(1) خالد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، ص193.

(2) المرجع نفسه، ص193.

عن الذَّات الإلهية، وعن القدر، وعن النصوص المقدَّسة، تصوُّرات شطَّت إلى حدٍّ غير مقبول[1].

وفي رواية (**هند والعسكر**) تتحدَّث (هند) عن أمِّها - وهي أوَّل العسكر في حياتها - فتقول: «**كان الله يشبه في مخيلتي وجه أمي، فهو غاضب على الدوام علينا، ويتوعدنا بالحريق الذي كان في الغالب يشبه قرص أصابع أمي التي تولجها في باطن أفخاذنا الطرية**»[2].

إنَّ أسلوب هذا المقطع يتعارض مع تدين المجتمع المحافظ وثقافته أينما وُجد، فالمقطع يتضمَّن تمرُّدًا على ثقافة مجتمع لا تتهاون في قبول أيَّة عبارة مباشرة أو غير مباشرة ما دامت تشي ولو من طرف بعيد إلى وجود إساءة إلى المقدَّس الديني أيًّا كان.

كما أنَّ المقطع يتضمَّن احتجاجًا حادًّا من الشخصية على ثقافة المجتمع الدينيَّة التي ترى أنَّها شكَّلت صورة قاتمة عن تصوُّرها للذَّات الإلهية.

فالشخصية تجعل من تلك الثقافة موضع مساءلة، فهي - بحسب السرد - ليست مثل غيرها ممن يتلقَّى تلك الثقافة ببساطة متناهية وبإيمان مطلق، هذه الرؤية لم تسردها (هند) بشكل مباشر، وإنما أدرجتها من خلال تقنية الحوار الذي ينقل للقارئ رؤيتها

(1) ينظر: طيف الحلاج، **القران المقدس**، دار ليلى للنشر والتوزيع، البحرين، 2005م، ص146، 227، 263 على سبيل المثال.
(2) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص29.

تلك، بعد أن تكرَّرت مثل تلك العبارة مرة أخرى[1] قبل ذلك الحوار الذي يدور بعد مشاهدة أحد الأفلام الأمريكية.

شخصيَّات (هند)، و(شذا)، و(وليد) شقيقها، هم أطراف حوار يدور حول تباين مصير كلٍّ من بطلي الفلم: البطل / الرجل على الرغم من تأخُّر مستوى ذكائه ينجح في حياته، بينما المرأة (صديقته) تتخبَّط كثيرًا في بحثها عن معنى لحياتها على الرغم من شدَّة ذكائها لينتهي بها المطاف تائهة وحيدة[2].

«قالت شذا:

ـ أظن أن نظرية جدتي منيرة أصدق نظرية في الوجود: «لو تجري جري الوحوش غير رزقك ما تحوش».

قلت [هند]:

ـ أضيفي لقول جدتك منيرة قول عمر بن الخطاب «اللهم ارزقني إيمان العجائز»، لأن الإيمان المستسلم الذي لا يسأل يجعل الحياة محتملة. لكن لو كان هذا الإيمان سهل الحصول، لما سمي إيمان العجائز»[3].

الحوار وموضوع الحوار يكشفان عن تشابه بين الشخصيَّتين، شخصيَّة بطلة الفلم، و(هند) الشخصية الروائية، كلٌّ منهما على الرغم من اختلاف المعتقد لم يكن ممَّن يتبنَّى مبدأ الإيمان

(1) ينظر: المصدر السابق، ص51.
(2) ينظر: المصدر السابق، ص125، 126.
(3) ينظر: المصدر السابق، ص127.

المستسلم دون مساءلة، تلك المساءلة التي تجرُّ على صاحبها صدمات الحياة وعقباتها التي لا يمكن تجاوزها، أو التكيُّف معها، ما يعني نهاية فقدان التكيُّف مع الآخرين.

تُبنَى شخصية (هند) روائيًّا ممثِّلة لشخصيَّة المرأة المثقَّفة، لكنَّ ثقافتها مغايرة لثقافة مجتمعها، وهنا تعي أنَّها إزاء معادلة ثقافيَّة يصعب حلُّها، فإمَّا أن تستسلم بإيمان لثقافة مجتمعها فتتكيَّف معها، حتى لو لم تكن متصالحة مع نفسها، وهذا صعب المنال، وهو ما يوازي (إيمان العجائز) كما ورد في حوارها السابق، وإمَّا أن تتشبَّث بثقافتها التي تضادُّ ثقافة المجتمع السائدة، وهنا لا خيار في تمرُّدها على تلك الثقافة، وهو ما يعني ضمنًا الاستعداد للمواجهة بينها وبين عسكر الثَّقافة المحافظة، وهي مواجهة غير متكافئة كما يوحي بذلك عنوان الرواية (هند والعسكر) فـ (هند) امرأة وحيدة في مقابل جماعة من الذكور الأقوياء المعبَّر عنهم بكلمة العسكر التي «تحيل إلى أشياء كثيرة من بينها: القوة، والعدَّة، والجاهزيَّة، وتلك الأشياء لا تتوافر على شيء منها كلمة (هند)»[1].

ثانيًا: التمرد على المجتمع

تحافظ المجتمعات بصورة عامَّة على جملة من القيم والعادات والتقاليد بين أعضائها، وكلَّما زاد ذلك القدر المشترك من تلك

(1) خالد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، ص184.

المكتسبات «زادت درجة التماسك وتحقق التوازن بين أعضاء الجماعة التي توفر ذلك القدر المشترك بين أعضائها»[1]. وفي المجتمع السعودي جملة مشتركة من القيم والعادات والتقاليد التي تشكِّل خصوصيَّة ثقافيَّة، شأنه في ذلك شأن غيره من المجتمعات إلا أنَّ كونه مهبط الوحي، وأرض الحرمين الشريفين، ومنطلق الدعوة المجدِّدة للعقيدة الصافية، قد جعل للمجتمع السعودي تلك الخصوصيَّة التي تسود أفراده؛ لذلك فإنَّ أيَّ خروج على النمط الثقافي السائد يُعدُّ حسب عرف ثقافة المجتمع تمرُّدًا عليه، وشذوذًا عن المتفق عليه مجتمعيًّا.

وفي السرد المدروس، تشكِّل (لين) في رواية **(جاهلية)** نموذجًا للتمرُّد على جانب المحافظة في العادات والتقاليد في المجتمع. وعندما يُوصف المجتمع بهذا الوصف فإنَّه لا يُقصد حصر وصف المحافظة على الالتزام الديني فقط، فالمحافظة في المجتمع تتَّخذ أشكالاً عديدة، قد تتداخل، وقد تتباين، فمنها ما يتَّخذ جانب الالتزام الديني، ومنها ما يتَّخذ جانب العادات والتقاليد، والجدير ذكره، الإشارة إلى أنَّه ليس كل نسق محافظ، يُعدُّ منسجمًا مع التعاليم الإسلامية، فمن الأنساق المحافظة ما يكون مناقضًا للشريعة الإسلامية، ومن ذلك نسق التمييز بين الناس على أساس ألوانهم، فمن الأنساق الثقافية الكامنة في الذَّات العربية على مرِّ العصور: نسق العنصرية ضد السود.

(1) فاروق سيد عبد السلام وآخرون، **علم النفس الاجتماعي**، مكتبة دار جدة، جدة، 1418هـ / 1997م، ص31.

وليست الدراسة هنا بصدد تتبُّع ذلك النسق المتجذِّر في النفس العربيَّة، ولو استقصى الباحث الأخبار والقصص الكاشفة له في تراثنا العربي لاحتاجت الدراسة إلى صفحات يضيق عنها مسارها. يحدث ذلك على الرغم من موقف الإسلام الحاسم تجاه ذلك النسق، سواء في القرآن الكريم، أم في الحديث الشريف، وإنَّ المتتبِّع لنظرة العربي إلى الأسود ليجد أنَّ تلك النظرة قد ظلَّت قاتمة في أغلب أحوالها حيث تضعه في موضع الدونية، فقد سادت هذه النظرة الدونيَّة للآخر الزنجي، وما زالت، في المجتمع الإسلامي، وفي مجتمعات أخرى، وفي تراثنا العربي نجد كاتبًا مثل (الجاحظ) مع ما عرف عنه من موضوعية، لم يسلم من الرضوخ للنسق الاجتماعي ومقولاته المهيمنة عن الآخر الزنجي[1]، وفي المقام نفسه ليس لأحد أَنْ ينكر أنَّ عصر الصحابة - رضوان الله عليهم - قد شهد فترة استثنائية، تكرَّرت في عصور لاحقة لكن بدرجات أقل.

ونعود إلى شخصيته (لين) التي وُظِّفت - روائيًّا - لمعالجة هذه الفكرة. إذ تمثِّل مواجهة وتمرُّدًا في وجه مجتمع لا يمكن فيه تصوُّر قيام علاقة بين رجل وامرأة خارج نطاق الزواج لأسباب محسومة، شرعًا وعرفًا، فكيف إذا كانت تلك العلاقة بين شابٍّ أسود لا يملك ما يثبت هُويَّته السعودية، وفتاة بيضاء من بنات المجتمع المحلي؟

(1) ماجدة حمود، **صورة الآخر في التراث العربي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1431هـ/ 2010م، ص76، 77 بتصرف.

تلك الفتاة، تدخل في صنف البنات اللائي حذَّرت من الاقتراب منهن أمُّ (مالك)، و(مالك) هو الشاب الأسود الذي تدور أحداث الرواية حول علاقته بـ(لين)، فـأمُّ (مالك) تقرأ النسق جيدًا، بل تعي مآل تلك العلاقة، فتحذِّر ابنها قائلةً له: «**يا ولدي انتبه من بنات العرب**»[1].

وهذه العبارة على قلَّة ألفاظها، تحيل على ذاكرة تمرَّست في التعامل مع خطورة العلاقة التي تربط الرجل الأسود ببنات العرب الأخريات، وما تحمله من أنساق كامنة في ذاكرة السود، تكشف عن ثبات نسق مواجهتهم لمثل تلك العلاقات، فالعقلاء منهم دائمًا، هم من يحذِّر، ويتنبَّأ بمغبَّة مثل تلك العلاقة، ولعلَّ من المناسب استحضار ما يؤكِّد من التراث تجذُّر مثل ذلك النسق، ففي كتاب (مجمع الأمثال) لـ (الميداني) ترد هذه القصة التي يوردها الباحث هنا بنصِّها لدلالتها: «كان من حديثه أنَّه كان عبدًا أسود يرعى لأهله إبلاً، وكان معه عبد يراعيه، وكان لمولى يسار بنت، فمرَّت يومًا بإبله وهي ترتع في روض معشب، فجاء يسار بعلبة لبن فسقاها، وكان أفحج الرجلين، فنظرت إلى فحجه فتبسَّمت ثم شربت، وجزته خيرًا، فانطلق فرحًا حتى أتى العبد الراعي وقصَّ عليه القصَّة، وذكر له فرحها وتبسمها، فقال له صاحبه: يا يسار كُلْ من لحم الحوار، واشرب من لبن العشار، وإيَّاك وبنات الأحرار، فقال: دحكت إليَّ دحكة لا أخيبها، يقول: ضحكت ضحكة، ثمَّ قام إلى علبة فملأها وأتى بها ابنة مولاه، فنبَّهها، فشربت ثم اضطجعت،

(1) ليلى الجهني، **جاهلية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008م، ص152.

وجلس العبد حذاءها، فقالت: ما جاء بك؟ قال: ما خفي عليك ما جاء بي، فقالت: وأي شيء هو؟قال: دحكك الذي دحكت إليَّ، فقالت: حيَّاك الله، وقامت إلى سفط لها فأخرجت منه بخورًا ودهنًا، وتعمَّدت إلى موسى، ودعت بمجمرة وقالت له: إنَّ ريحك ريح الإبل، وهذا دهن طيب، فوضعت البخور تحته وطأطأت كأنَّها تصلح البخور، وأخذت مذاكيره فقطعتها بالموسى، ثم شمته الدُّهن فسلتت أنفه، وأذنيه، وتركته»[1].

ممَّا سبق يتَّضح حضور نسق التحذير والخوف من علاقة الأسود ببنات العرب الأحرار، وكأنَّ مضي مئات السنين لم يغيِّر من الأمر شيئًا، ويمكن استجلاء مسار نسق التحذير من خلال الرسم الآتي:

(علاقة – تحذير – عدم استجابة – عقوبة جسدية)

يسار الكواعب في علاقته بابنة مولاه	**مالك في علاقته بـ (لين)**
يسار الكواعب (أسود)	مالك (أسود)
علاقة مع إحدى بنات العرب الأحرار	علاقة مع لين (فتاة بيضاء من عائلة معروفة)
تحذير من أحد أصحابه الرعاة	تحذير من أمه
لم يستمع للنصح وذهب للقائها	لم يستمع لنصحها واستمرت العلاقة
جُدع أنفه وأذناه	تعرض لإصابات بالغة الخطورة بسبب الاعتداء عليه من شقيق لين وصديقه
تحققت رؤية الناصح	تحققت رؤية الناصح

(1) أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1374هـ/ 1955م، ج2 / ص 412، 413.

من خلال الخطاطة الماضية يُلاحَظ أنَّ النصيحة تصدر من أحد قرابة صاحب العلاقة بالأسود. ففي قصَّة (يسار الكواعب) كان الناصح أحد أصحابه، وفي قصَّة (مالك)، كانت النصيحة من جانب أمِّه، إِذَن فنسق التحذير ذلك كان بسبب احتقار للنفس من جانب من يتَّسم باللون الأسود، فقد جعل من نفسه آخر (محتقَرًا) بالنسبة إلى كل من يتَّسم باللون الأبيض، أي إنَّ نسق النظرة الدونيَّة لم يعد من مركز الأبيض فقط، بل انتقل النسق ليفرض نفسه على الآخر الأسود، فجعله يتبنَّاه، محاولاً وَأْد أي محاولة للتمرُّد على ذلك النسق، ومثل هذا النسق لا يمكن تصوُّر زواله في المجتمع إلا إذا اختلفت معايير المجتمع في تصنيف أفراده من أساس اللون إلى أساس التقوى المستمد من تعاليم الشرع لا تقاليد المجتمع، قال تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ**﴾[1] وعندما يصبح معيار التقوى هو الأساس، نجد الذَّات مهما كان لونها تحضر بقوة مُحطِّمة ذلك النسق، ولعلَّ في خطاب الصحابي الجليل (بلال بن رباح) عندما ذهب ليخطب لأخيه امرأة قرشيَّة، خير مثال على ذلك[2].

تقدم رواية (**جاهلية**) شخصية (**لين**) المتمرِّدة على مجتمعها من خلال اجتراحها علاقة مع رجل خارج نطاق الزوجية، ثمَّ في

(1) الحجرات، آية 13.

(2) ينظر خبره في: أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، بدون مكان نشر، بدون تاريخ نشر، ج4، ص206.

اختيارها لشابٍّ من أصحاب البشرة السوداء، وقد تمَّ تقديم شخصية (لين) من خلال راوٍ شمولي المعرفة، راوٍ خارجي غير مشارك في عالم المغامرة[1]، قدَّم للقارئ سرده من خلال ضمير الغائب، وهو ما مكَّن الكاتبة من «الاختفاء وراءه مستفيدة من إمكاناته الأسلوبية والموضوعيَّة في تجسيد رؤيتها نحو الموقف الجمعي، ونسقه الثقافي، المتكئ هنا في الرواية على التلبُّس بخلق من أخلاق الجاهلية «العنصريَّة ضد الرجل الأسود»[2]، وقد تمَّ تقديم (لين)، بوصفها الشخصيَّة الرئيسة في الرواية، وجاء اسمها (لين) مؤكِّدًا رؤية التقارب مع فئة السود التي تُواجَه بقسوة بعكس مسمَّى (لين)، فهم يُواجهون - من خلال أحداث الرواية - بالشدَّة والقسوة، سواء أكانت تلك القسوة معنوية[3] أم حسية[4] ولو تتبَّع القارئ دلالات الاسم في أحداث الرواية لوجد أنَّ (لين) لم تكن قاسية حتى مع أخيها (هاشم) الذي اعتدى على (مالك) وألحق به إصابات بالغة جعلت (لين) تنتظر خبر موته في أي لحظة.

لقد صوَّرت الرواية شخصيَّة (لين) شخصيَّة مثقفة، تقضي ساعات طويلة مع كتبها، وتتَّسم باللين والعطف، وفي ذلك إشارة

(1) يقصد بالمغامرة: القصة من حيث هي محتوى أو خبر أو مادة متخيلة، يؤديها الخطاب القصصي فتحصل عند المتقبل في شكل أعمال تضطلع بها مجموعة من الفواعل على امتداد حيز ما في الزمان والمكان. ينظر: الصادق بن الناعس قسومة، **علم السرد**، ص658.

(2) منصور المهوس، **جريدة الرياض**، **ثقافة الخميس**، الخميس7 صفر 1429هـ / 14 فبراير 2008م، العدد 14479.

(3) ينظر: ليلى الجهني، **جاهلية**، ص143.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص43.

غير مباشرة يحملها الخطاب الروائي، كي يؤكِّد أنَّ التخلِّي عن العنصرية ضد السود، يبدأ بالتخلِّي عن الجهل/الجاهلية، وعن القسوة والشدَّة في التعامل مع الغير.

وإذ يحاول القارئ استجلاء بعض صور تمرُّد (لين) على مجتمعها في تعاملهم مع السود، يجد أن تمرُّدها جاء في تلك العلاقة كاسِرًا لمسلَّمات لا يمكن تصوُّرها في المجتمع الذي صوَّرته الرواية، ومن ذلك زيارتها لـ(مالك) في المستشفى التي تكرَّرت مرارًا، ومحاولتها البقاء معه[1].

وإذا تجاوز القارئ صور تمرُّد (لين) المتعلِّقة بخروجها مع (مالك) على الرغم من تحذير أخيها، وممانعة أمها، إلى صورة أخرى من صور تمرُّد الشخصية على مجتمعها، تلك الصورة ذات دلالة عميقة في إطار علاقة (لين) بـ (مالك) بوصفه ممثِّلاً لفئة السود، تلك الصورة تتمثَّل في ملمح اللمس لصاحب البشرة السوداء صديقها (مالك) الذي أرادته زوجًا في تمرُّد صارخ على النسق المجتمعي الذي حال دون ذلك، ذلك الملمح نجده في المقطع الآتي من الرواية:

«تحبه، أجل لكن الأمر لا يتعلق بالحب، بل بالطريقة التي نظر وسينظر بها الناس من حولها إلى هذا الحب. الطريقة التي سيتعامل بها الناس في بلادها مع حب مزق الغشاء الشفاف الذي ينصب كسياج واق بين الألوان والأجناس والأعراق، عندما يتعلق الأمر بالحب والزواج.

(1) ينظر: المصدر السابق، ص71.

في البداية، وقفت هي ومالك وقد انتصب بينهما هذا السياج الشفاف. بسط يده عليه، فبسطت يدها من الجهة المقابلة، ولم يكن هناك دفء. تلاصقا، فأسندت رأسها إلى صدره تحت عظمة ترقوته اليمنى، وكان عاجزًا عن أن يحيطها بيديه، ويشعر بتفاصيل جسدها. شعرت بحنق متعاظم وهي تحرث بأظفارها سهل صدره القابع خلف السياج، ثم بغتة تمزق جزء من الغشاء الشفاف الحائل بينهما، تمامًا تحت عظمة ترقوته اليسرى وفوق قلبه، طفقت توسع الثغرة قليلاً قليلاً، بهدوء وحذر، حتى استطاعت العبور إليه ولمسه. وفي كل مرة كانت تعبر من الثغرة إليه فتلمسه.

وكم أحبت أن تلمسه!

أحبت أن تجوس يدها خلال عشب صدره وهما يتكلمان، قليلاً عنهما، عما ينتظرهما؛ وكثيرًا عن الحياة وملاحقها...»[1].

هذا الملمح - ملمح اللمس للبشرة السوداء - له «دلالته الثقافية حيث الاختراق للعرف الاجتماعي ذي العنصرية نحو أصحاب اللون الأسود، وهذا التأكيد على حاسة اللمس في الاتصال ملمح نادر الحضور في الرواية النسوية السعودية»[2]

ولا تعني إشارة الباحث إلى تلك الدلالة الثقافية التي تخترق فيها الشخصية عرفًا اجتماعيًّا سائدًا - وإن كان مخالفًا للدين - أنَّ ما فعلته كان مقبولاً، فلمس المرأة لرجل أجنبي عنها وإلقاء رأسها

(1) ليلى الجهني، **جاهلية**، ص76، 77.

(2) منصور المهوس، **صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية**، ص156.

على صدره؛ سلوك لا يقبله الشرع سواء أكان الرجل أسود أم أبيض.

وفي رواية (**نساء المنكر**) تشكِّل (سارة) بطلة الرواية نموذجًا للتمرُّد على مجتمعها المحافظ، فإذا كان لقاء المرأة رجلاً غريباً عنها يُعدُّ تجاوزًا يصطدم بتعاليم الدين، وتقاليد المجتمع، فإنَّه في نظر (سارة) نوع من الأحلام الحرَّة حيث تصف لقاءها الأول بـ(رئيف) في لندن، فتقول:

«وجدتني في حالة مرعبة ولذيذة في الوقت نفسه. وجهه أمامي لأول مرة شاهدًا على تحقيق الأحلام الحرة في هواء لندن الطليق بعيدًا من حصون الرياض وصرخات الأبالسة حولنا تنهر آدميتنا: «تغطي يا مرة»[1].

لندن / المكان، تصبح هنا معادلاً للحريَّة، في مقابل الرياض/ المكان الممثِّل لمجتمع الشخصيَّة المحافظ، وأفراد هيئة الأمر بالمعروف، يصبحون في نظر الشخصيَّة «أبالسة «ينهرون آدميتها عندما يأمرون بالحجاب، ونحن هنا أمام تمرُّد على المكان من قبل الشخصيَّة، وكذلك تمرُّد على المجتمع وعلى النسق السائد المحافظ، يظهر التمرُّد على المكان في تلك الموازنات بين هواء (الرياض)، وهواء (لندن)، ولاختيار الهواء دلالته لارتباطه بالتنفُّس وبالحياة عمومًا عند الإنسان، فإذا كان هواء (الرياض) - بحسب الرواية – خانقًا لطيور سمائه، تلك الطيور التي تُعدُّ رمز الحرية

(1) سمر المقرن، **نساء المنكر**، ص 12.

التي طالما حلم الإنسان بمحاكاتها، فإنَّ هواء (لندن) يمدُّ طيوره بهواء عليل يمنحها مزيدًا من الانطلاق والإحساس ببهجة الحياة ومتعتها[1].

وقد اتَّخذ التمرد على مجتمع الشخصية من موضوع الحب طريقًا يسير فيه «فجاء ما يقارب الربع الأول من متن خطابها لفضِّ التابو واختراق المحظور، فتسيَّد الجنس الموقف»[2].

ولم يكن هذا التمرُّد من قبل الشخصيَّة مقصورًا على أفراد الهيئة بوصفهم سلطة رسمية، بل شمل تمرُّد الشخصية تشويهًا لصورة مجتمعها بصورة عامة، يظهر ذلك في موازنتها بين علاقتها بـ (رئيف) - وهي علاقة خارج نطاق الزوجية - وعلاقة الأزواج في مجتمعها التي سخرت منها كثيرًا. هذه السخرية لم تكن عابرة أو سطحيَّة في الرواية على لسان (سارة)، بل كانت مركَّزة طوال الرواية حتى آخرها. ننظر إلى شخصية (سارة) في الرواية فإذا هي تمرُّ بمرحلة تمرُّد تنتهي بانكسار وخنوع، لكنَّ نظرتها إلى رباط الزوجيَّة يظلُّ مرهونًا برؤية الشخصيَّة إلى حريَّة الحبِّ والجسد، فهي ترى المرأة المتزوجة عبارة عن «**ماكينة جنسيَّة تعمل وقت التشغيل وتغلق وقت الإفراغ**»[3]. تأتي العبارة السابقة على سبيل الموازنة في وصف ما أسمته ممارسة الحبِّ مع عشيقها (رئيف) في

(1) ينظر: المصدر السابق، ص37.

(2) سامي عبد اللطيف الجمعان، **تحولات الخطاب الروائي (الرواية النسائية النسائية نموذجًا)**، جامعة الملك سعود، رسالة دكتوراه مخطوطة، العام الجامعي 1431هـ / 1432هـ، ص435.

(3) سمر المقرن، **نساء المنكر**، ص16.

لندن في محاولة منها لتعميق صورة نمطية سلبية عن علاقة المرأة والرجل تحت رباط الزوجيَّة في مجتمعها، يظهر ذلك من خلال تتبُّع علاقة المرأة بالرجل في مجمل الرواية، فالرجل الذي تسعد المرأة بعلاقة الحبِّ معه لا يكون زوجًا بل عاشقًا، وشخصية (سارة) لا تكتفي بالخطاب التمرُّدي المباشر على رباط الزوجية في مجتمعها، بل تلجأ إلى تضمين متكرر لقصص ثانوية مختلفة الأحداث لكنَّها متفقة في إيصال الرسائل التي تريدها من خلال عرض شريط موجز عن حياة بعض الشخصيَّات النسائيَّة في الرواية مثل شخصية (أسيل)[1] و(نورة)[2] و(خولة)[3] و(غادة)[4].

إنَّ خطاب سارة التمرُّدي مؤدَّاه متمثِّل في أنَّ: سعادة المرأة في علاقتها بالرجل أمر لا يتحقق في بيت الزوجيَّة، هذا ما عبَّرت عنه في قولها: «**هذه بيوتنا لا يعيش فيها الأزواج إلا مع وقف التنفيذ وعندما يخرجون إلى الناس يجدون أنفسهم أبدع فنًّا وإتقانًا لأدوارهم في إقناع الآخرين بأنهم سعداء، وهم في الحقيقة لم يتقنوا في حياتهم إلا ممارسة التعاسة؟!**»[5].

يُلاحظ من التحليل السابق أنَّ ما تمرَّدت عليه (سارة) من أعراف المجتمع هو تمرُّد على الدين أيضًا، فالعلاقة غير الشرعيَّة

(1) ينظر: المصدر السابق، ص15.
(2) ينظر: المصدر السابق، ص48.
(3) ينظر: المصدر السابق، ص57.
(4) ينظر: المصدر السابق، ص71.
(5) ينظر: المصدر السابق، ص17.

خارج الزواج، وتشويه صورة العلاقة الزوجية، أمور غير مقبولة شرعًا وعرفًا.

وإذا كانت رواية (**نساء المنكر**) قد حفلت بعبارات صادمة ومستفزَّة لكلِّ الخطابات السائدة المحافظة فإنَّ رواية (**القران المقدس**) كانت أشدَّ وتيرة في تضمُّنها عبارات أكثر مشاكسة وأقوى استفزازًا لثقافة المجتمع السائدة، ففي تلك الرواية تمَّ اللجوء إلى تقنية الحلم، لتنطلق شخصية (ليلى) في ثورتها التمرُّدية على مجتمعها، وهي ثورة تمرُّدية حدثت على مستوى الوعي الذهني المصادم للثَّقافة المحافظة، بمعنى أنَّنا لا نكاد نعثر على التمرد الذي يخرج من القول إلى الفعل، كما هي الحال في تمرُّد شخصية (رباب) التي جاء تمرُّدها مراوحًا بين أقوالها وأفعالها.

ولبيان ذلك تتوقف الدراسة عند تعبيرات (ليلى ورباب) المتلبِّسة بفجاجة سوقيَّة صادمة للمتلقِّي الذي يُفاجأ «بتعبيرات لغوية نابية، خارجة عن سياق اللياقة والتأدب، ممقوتة اجتماعيًّا»[1]، تلك التعبيرات شكلت مظهرًا من مظاهر تمرد كل من شخصيتي (ليلى ورباب) في الرواية، ولذلك دلالاته الثقافية، فصدور تلك التعبيرات عن شخصيَّات نسائيَّة من مجتمع محافظ، يأتي بوصفه نوعًا من التحدِّي للسلطة الاجتماعيَّة واستفزازها، وهو استفزاز موجَّه نحو الرجل في المقام الأول، فقد خلت الرواية من تلك التعبيرات اللغوية على لسان الشخصيَّات الذُّكورية، مما يؤكِّد أنَّ تلك التعبيرات

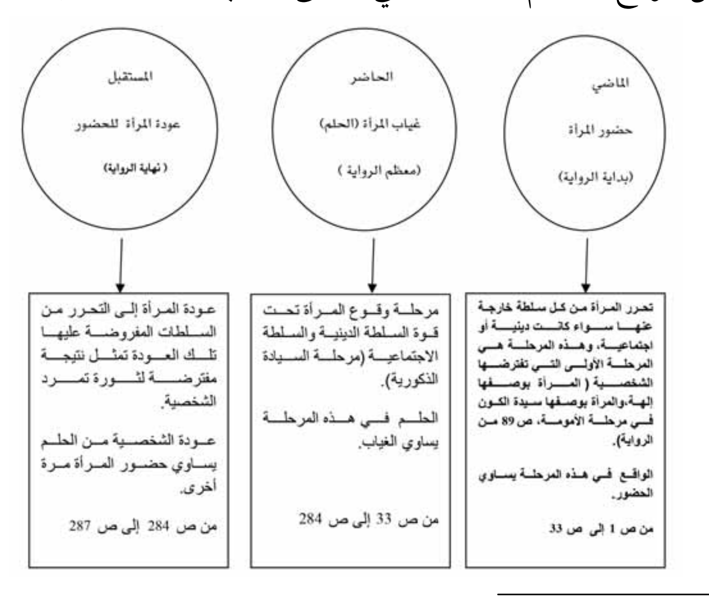
(1) سامي الجمعان، **تحولات الخطاب الروائي (الرواية النسائية نموذجًا)**، ص432.

مدرجة بوعي تمرُّدي، يدلُّ على ذلك تشكيل لغة شخصيَّة (رباب) التي ظهرت في الرواية متمرِّدة على أهل الحي الذي تسكن فيه، حيث تظهر فيهم بملابس فاضحة[1]، وتجعل من بيتها ونفسها مقصدًا للدعارة[2]، ثمَّ عندما يجتمع أهل الحي لطردها تقتحم مجلسهم، وتعلن تحدِّيها لهم، هذا التحدِّي المحمول في إطار لغة خطابية، تناثرت فيها ألفاظ الابتذال الممجوج[3]، حيث يلاحظ القارئ ذلك التلوين اللغوي ما بين الفصيح[4] والعامي[5] في تلك التعبيرات الخادشة للحياء، والخارجة عن الذوق عند كل من (ليلى ورباب)، وفي ذلك إشارة إلى وجود قصديَّة في التمرُّد على أطياف مجتمعها كافَّة (عوامِّهم، ومثقفيهم).

وقد توارت شخصية (رباب) طائفيًّا، فلم تحدد الراوية إلى أيَّة فئة تنتمي، حيث تقول عنها: «**حتى الآن رباب لم يعرف بعد لأي فئة تنتمي، لكنَّ الأمر لم يعد مهمًا، سواء كانت شيعية أم سنية، فهي المرأة الحيزبون التي اختارت أو ربما القدر اختار لها أن تسلك طريقًا يرفضه الجميع**»[6] بينما توارت (ليلى) ذات المرجعيَّة الشيعيَّة خلف ستائر الحلم والشلل الجسدي التام، وتلك النوبات المرضية المباغتة التي تصيبها، لتنطق بثورتها التمرُّدية على الدين[7]

(1) ينظر: طيف الحلاج، **القران المقدس**، ص217.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص234.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص240، 241.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص82، 83.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 240، 241.
(6) ينظر: المصدر نفسه، ص231.
(7) ينظر: المصدر نفسه، ص30، 85، 120 على سبيل المثال.

والمجتمع[1] والسياسة[2] من وراء تلك الحجب التي توارت خلفها استعطافًا للقارئ تارة (الشلل الجسدي، النوبات المفاجئة)، وتمويهًا وتهربًا تارة أخرى (من خلال الحلم)، فكان (الحلم، والشلل الجسدي، والنوبات المفاجئة) عبارة عن دروع فنية، تدلُّ على مناورة ذكيَّة لها إيحاءاتها، فالحلم يقلِّل من ردَّة الفعل القويَّة لدى المتلقِّي، كما يشير إلى أنَّ ما تنادي به الشخصيَّة من حريَّة لبنات جنسها أمر لا يتحقَّق إلا في الحلم، ولا وجود له في الواقع، وهذا يتطابق مع مبنى الرواية الحكائي، فالحلم يشكِّل معظم الرواية، ومن خلاله تبوح الشخصيَّة بكلِّ ما تريد، ولا تعود مع القارئ إلى أرض الواقع إلا في نهاية الرواية، مما يؤكِّد أنَّ التنقُّل بين الواقع والحلم له دلالته التي تتجلَّى حسب الخطاطة الآتية:



(1) ينظر: المصدر السابق، ص12 على سبيل المثال.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص30، 99 على سبيل المثال.

ثالثًا: الجسد أداة للتمرد

يُلحظ في سرد المرأة التمرُّدي، وعي بعض الشخصيَّات النسائيَّة بطاقات الجسد التمرُّدية، حيث تعي تلك الشخصيَّات أهميَّة الجسد التي تتجاوز كونه مجرد لحم ودم إلى كونه مثار جدليَّة مجتمعيَّة، تستطيع المرأة من خلاله اتخاذه أداة تمرُّدية تواجه بها مجتمعها لإيمانها «بإمكانية أن يكون هذا الجسد أداة لتشكيل الذَّات»[1] من خلال عقلنته لا بالمفهوم الإيجابي المهادن لثقافة المجتمع بل بمعناه السلبي حيث يتحول الجسد من كينونة بيولوجية إلى أداة معقلنة يتم تطويعها في رحلة التمرُّد على ثوابت المجتمع من أجل تحقيق هوية ذاتية لا تستطيع نظم المجتمع السائدة - حسب وجهة النظر تلك - تلبيتها «فالجسد المادي يشكِّل في آن واحد مصدرًا للهوية الذَّاتية (يتضمن الخبرات، المشاعر، والتصورات)، وموقعًا لتصورات المجتمع (معايير جمعيَّة تنفذ خلال إحساس الفرد بذاته وتقويمه لهذا الإحساس بالذات) بحسبان خوضه المستمرِّ في تدخُّلات عمليَّة في البيئة الماديَّة الذي يمكن أن يخدم كمحفز لتغيير الإحساس بالهوية أو الالتزام بهذه الهوية، يشكِّل الجسد أيضًا وسيطًا يمكن عبره أن يتشبَّث الناس أو يتمرَّدوا على بيئتهم الاجتماعيَّة»[2] يتَّضح ما ذُكِر جليًّا في رواية (**ملامح**) حيث يطغى التمرُّد في شخصية (ثريا) من

---

(1) سامي عبد اللطيف الجمعان، **تحولات الخطاب الروائي (الرواية النسائية نموذجًا)**، ص401.

(2) كرس شلنج، **الجسد والنظرية الاجتماعية**، ترجمة منى البحر، ونجيب الحصادي، دار العين للنشر، أبو ظبي1430هـ/ 2009م، ص296، 297.

أجل تحقيق الأحلام على المبادئ المستقاة من أسرتها المحافظة التي تربَّت عليها، تنشأ الشخصيَّة في أسرة محافظة، وعلى الرغم من هالة الحبِّ التي تحيطها من والديها إلا أنَّها دائمة التبرُّم من فقر أسرتها، دائمة التطلُّع إلى حياة مترفة، في هذه المرحلة من حياتها،كانت بداية التمرد تتخذ قالب الشكوى والتذمر قبل أن تتطوَّر إلى مرحلة الفعل التمردي.

تلك التطلعات البعيدة لـ(ثريا) كانت ممّا يقلق أمَّها بشأن مستقبل ابنتها التي تختلف عن بقية أبنائها وبناتها[1]، فبعد زواجها (حسين) الحالم بالثراء، يجد الزوجان نفسيهما في صراع بين عالم المبادئ والقيم وعالم الأحلام البعيدة.

تتنقَّل (ثريا) بين أحضان أصحاب النفوذ، ورجال الأعمال، ويغضُّ زوجها الطَّرف عنها، بل يسهِّل لها ذلك الانحدار ليستطيعا الصعود إلى عالم الأثرياء، وعندما يتحقَّق الثراء لكليهما، ينفصلان.

أحداث الرواية تبدأ من لحظة انفصال (ثريا) عن زوجها، ثمَّ تبدأ الشخصيَّة بعرض شريط حياتها الذي تشكِّل البساطة والالتزام الشطر الأول منه، ثمَّ يحدث النمو المتصاعد في شخصيَّتها عندما تتعرَّف إلى صديقتها (نور)[2] التي تدخلها إلى عالم العلاقات غير المشروعة، لكنَّها تبقى في حدود معينَّة لا تؤثِّر في زواجها فيما بعد، تقول صديقتها (نور) بعدما لاحظت خوف (ثريا) من خوض

(1) ينظر: زينب حفني، **ملامح**، دار الساقي، بيروت، 2006م، ص20.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص24.

تلك التجربة: «**هناك ألف طريقة وطريقة يمكن تجربتها دون أن نفقد عذريتنا**»[1]، بعد تلك العلاقات العابرة يحدث تطوُّر في مستوى تلك العلاقات في شخصيَّة (ثريا) بعد زواجها (حسين) الذي يسهِّل لها الانحدار كما - ذُكِر سابقًا - إلى بناء علاقات محرَّمة مع أشخاص يسهلون لهما الوصول إلى الثراء الذي كانا يحلمان به.

هذه النزعة التمرُّدية لدى (ثريا) موجَّهة في أساسها إلى الرجل، ويمكن تبيُّن ذلك من خلال موقفها من شخصيَّة أبيها وشخصيَّة زوجها، وهما من أهمِّ الشخصيَّات الذُّكورية في حياة المرأة في مجتمعنا، إذ نجد في أثناء الرواية تبرُّمًا متواصلاً من فقر أبيها المتسبب بتدني وضع أسرتها الاجتماعي، وفي هذه المرحلة تتدرَّج الشخصيَّة في تمرُّدها من التبرُّم الصامت إلى البوح الهامس متَّخذة من هاجس السؤال المطيَّة الأولى في مواجهتها مع أبيها، تقول: «**سألت يومًا أبي، وكنت في بدء المرحلة الإعدادية عن معنى آية «المال والبنون زينة الحياة الدنيا»، أجابني باسمًا: أنت وإخوتك نعمة وهبها لي الخالق. لم ترضني الإجابة، قلت له معلقة: لماذا لم يمنحك نعمة المال أيضًا؟ فنظر إلي نظرة حبٍّ، وقال: الغنى غنى النفس يا بنتي. أجبته بسذاجة: وهل يمنع هذا أن يجتمع غنى النفس وغنى المال؟**»[2].

السؤال كان مفتاح التمرد في شخصيَّة (ثريا)، سواء أكان ذلك

(1) المصدر السابق، ص32.

(2) المصدر السابق، ص17.

موجَّهًا نحو والدها بصوت مسموع، أم تساؤلاً يتلجلج في حنايا نفسها، فأبوها - بحسب نظرتها - لم يستطع بوصفه أبًا ورجلاً للبيت أن يسمو بأسرته إلى المستوى الاجتماعي الذي تنشده، نقرأ المقطع الآتي، فنكتشف تجذُّر تلك الرؤية في نفسها، «**عندما كانت نظراتي تصطدم بوجه أبي، أحسُّ بالشفقة عليه... أحيانًا أخرى كنت أحسُّ بالنقمة تجاهه، أصبُّ لومي عليه، متسائلة: لماذا أنجبنا ما دام لا يستطيع أن يمنحنا بحبوحة في العيش؟ لماذا لم يجاهد ليصبح رجلاً ثريًا مثل بقية الأثرياء؟**»[1].

بعد شخصية الأب، تأتي شخصية الزوج (حسين) في المكانة الثانية في حياة (ثريا)، ويُغلق بابٌ آخر كانت ترجو الدخول منه لتغيير واقعها الذي تتمرُّد عليه باستمرار، تصف خطبة (حسين) لها، وردَّة فعلها من خلال حوارها مع أمِّها، فتقول: «**جاءتني أمي فرحة، ضمتني إلى صدرها قائلة: مبروك يا بنتي، لقد تقدم لخطبتك عريس من مكة.**

سألتها بلهفة هل هو ميسور الحال؟

رفعت حاجبيها قائلة بنبرة غاضبة: أهذا همك؟ يكفي أنه من أسرة طيبة... «خذوهم فقراء يغنهم الله»

أجبت متبرمة: هل أتخلص من فقر لأقع في مصيدة فقر آخر؟»[2].

(1) المصدر السابق، ص35.

(2) المصدر السابق، ص43.

التبرُّم الصامت في نفس الشخصيَّة ينتقل معها إلى بيت زوجها، ويعود هاجس السؤال مرة أخرى، السؤال المحمَّل بنبرة اعتراض على الواقع، تقول - بعد أن مرَّ عامان على زواجها - :

«مطلع كلِّ يوم لا أكفُّ عن سؤال نفسي:

هل أنا سعيدة؟

هل هذه هي الحياة التي كنت أحلم بها؟

هل توقف طموحي عند حدود هذه الشقة الضيقة، والأثاث الرخيص؟»[1].

إنَّ تصوير المرأة بوصفها أداة للوصول إلى المال والسلطة أمر مستفزٌّ للمجتمع المحافظ الذي تنتسب إليه شخصيَّات الرواية الخياليَّة؛ لذا جاء رسم شخصيَّة (ثريا) في صورة امرأة تتَّخذ من جسدها علامة تمرُّد، بمباركة زوجها الذي لولاه - حسب السرد - لما تمرَّدت تلك الشخصيَّة على تربيتها المحافظة دينيًّا ومجتمعيًّا.

إنَّ الإيغال في تصوير تمرُّد (ثريا) على مبادئها وقيمها، واستباحة جسدها سواء مع الذكور أو الإناث يعكس رغبة في تغيير واقع المرأة في مجتمعها، لكنَّ رغبة التغيير تلك اتَّخذت جانبًا سلبيًّا غير مقبول من الوجهة الشرعيَّة، والمجتمعيَّة، ووقعت الشخصيَّة تحت تأثير النسق المؤطِّر للمرأة داخل نطاق الجسد، وقد كانت هناك فرصة أخرى للشخصيَّة، تقاوم فيها رؤية الرجل / الزوج التي ترى فيها مجرَّد جسد أنثوي، ولا شيء غير ذلك. وهنا

(1) المصدر السابق، ص47.

يتَّضح أنَّ تشكيل صورة المرأة عند المرأة لم يكن مبنيًّا على أساس «انتمائها إلى ذاتها، أو إلى صوتها الداخلي بحيث يكون معبِّرًا عن رؤية الذَّات الأنثويَّة ومكنونها»[1] بقدر ما كان مستجيبًا للنسق الثقافي المبنِّي على الرؤية الخارجة عن الذات.

لقد كان في إمكان الشخصيَّة النسائيَّة الانتقال إلى حياة الثراء والسلطة والحضور الاجتماعي عن طريق مقوِّماتها الروحيَّة والعقليَّة، والنفسيَّة، في حدود الشريعة الإسلاميَّة التي شهدت على مرِّ التاريخ نماذج لشخصيَّات نسائيَّة برزت، وذاع صيتها، وتغيَّرت حياتها إلى مواقع مرموقة دون أن تتَّخذ من الجسد سلعةً للوصول كما حدث مع شخصيَّة (ثريا) التي لم ترَ منفذًا للتمرُّد على واقعها إلا من خلال سلطة الجسد الأنثوي بوصفه السلطة الأقوى للمرأة من وجهة نظر الشخصيَّة على الرغم من اصطدامها بعالم المبادئ والمثل في مجتمعها المحافظ.

ذلك الاصطدام الذي ولَّد في وعي الشخصية صراعًا حادًّا في خضمِّ ذلك التمرُّد الجسدي؛ لذا يُلاحظ استمرار استحضار صورة الأم المحافظة دائمًا من قبل شخصيَّة ابنتها المتمرِّدة، حيث تكرَّر ذلك المشهد كثيرًا في الرواية ليجعل من الأمِّ عامل طهر ونقاء أمام انتهاك الشخصيَّة للمحرَّم دينيًّا، والمعيب اجتماعيًّا.

إنَّ إدراك المرأة لسلطة الجسد الأنثوي يجعل من استخدامه أداة للتمرد أمرًا حاضرًا في تصوُّر المرأة الثقافي حتى لو كان

(1) سالمة الموشي، **الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول**، ص50.

استخدامه في مواقف غير مرفوضة مجتمعيًّا، ومن ذلك ما يرد في المقطع الآتي من رواية (**ذاكرة بلا وشاح**) حيث تقول (فضة) شخصيَّة الرواية الرئيسة: «**إذًا لقد حان الوقت لكي أعلن التمرد، فالصمت لن يزيدني إلا إذلالاً، فماذا بوسعه أن يفعل إذا رآني يومًا في أبهى حلة إلا أن يخرَّ أمامي راكعًا معلنًا انهزام الذكورة في ذاته.. فأنت للأسف يا جاسر لا تسمع إلا لغة الجسد الأنثوي فلتسمعه مني الآن.. سوف أهزمك وسأسحق فيك كل ما أمقت، سأعيد برمجتك من جديد**»[1].

تعلن (فضة) تمرُّدها متَّخذة من الجسد أداةً لها لإعادة برمجة زوجها وسحق كلِّ ما تمقت فيه، هذا التمرُّد وإن أسمته الشخصية تمرُّدًا إلا أنَّه في الواقع يحدث في ظلِّ ظروف لا تتعارض مع مُثُلِ المجتمع السائدة مَّما يجعله أقرب إلى الرَّفض بمفهومه الإيجابي، وقد ورد هذا المقطع في إشارة إلى حضور هذا النسق في تصور المرأة الثقافي الذي يربط بين التمرُّد والجسد من خلال التوسُّل بالثاني أداة للأول.

رابعًا: التمرُّد واستدعاء الشخصيَّات المحافظة

يرتبط وجود شخصيَّات نسائيَّة متمرِّدة سرديًّا بوجود شخصيَّات محافظة تربطها علاقة قرابة من الدَّرجة الأولى بتلك الشخصيَّة المتمرِّدة، فلا يخلو البناء السردي في جميع الروايات النسائيَّة المدروسة الواقعة في النِّطاق الزمني للدراسة من

(1) حسنة القرني، **ذاكرة بلا وشاح**، ص90.

استدعاء[1] لشخصيات محافظة موازية في الخطاب الروائي للشخصيَّات النسائيَّة المتمرِّدة، فهل كان ذلك البناء اعتباطيًّا أم أنَّ هناك أنساقًا أخرى موجِّهة للبناء السردي؟ يجيب الباحث عن التساؤل السابق من خلال قراءة الروايات النسائيَّة متنًا ومبنىً، وأولها: رواية (**هند والعسكر**)، (فهند) شخصيَّة نسائيَّة متمرِّدة، وفي المقابل أخوها (إبراهيم)، شخصيَّة متشدِّدة متطرِّفة، تحرص (هند) بطلة الرواية التي تتولَّى السرد على إبقاء شخصيَّة (إبراهيم) موازية لشخصيَّتها في عرض شريط حياتها، في إهمال لافت لشخصيَّة (فهد) الأخ الأكبر لها، على الرغم من وجود مبرِّرات فنيَّة لإفراد مساحة كافية لشخصيَّته الروائيَّة لسببين: أولهما، ما تمثله شخصيَّة الأخ الأكبر من أهميَّة بالغة في حياة المرأة، تأتي بعد شخصيَّة الأب داخل نطاق أسرتها.

وثانيهما، ما تمتاز به شخصيَّة (فهد) من صفات إيجابيَّة تؤهِّله أن يكون مساندًا (لهند) في مشروعها التمرُّدي.

وربَّما يكون مبرِّر اهتمام الراوية بشخصيَّة (إبراهيم) المتشدِّدة يعود إلى كونه أحد العسكر الذين تقصدهم، فأرادت أن تبيِّن

(1) الاستدعاء في مدلوله العام: طلب شيء له وجود محسوس، أو استحضار معين ذهني من الذاكرة بعد استيعاب مدلولاته وملامحه الخاصة ثم استخدامه استخدامًا خاصًا وفق رؤية معينة. وفي هذا المبحث يندرج الاستدعاء فيه ضمن ما يُسمَّى بالاستدعاء التوظيفي ويقصد به: الاستفادة من الخامات المتشكلة ضمنًا في الشخصية المستدعاة، واستثمار دلالاتها وملامحها، وشحنها برؤى فكرية ورسائل ضمنية مقصودة. ينظر: عبد الله بن خليفة السويكت، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1430هـ/ 2009م، ص22، 23.

معاناتها من خلال التركيز على شخصيَّته، لكنَّ الإفراط في إظهار شخصيَّة (إبراهيم) بمظهر التشدُّد والتطرُّف إلى الحدِّ الذي يصل به إلى المشاركة في عملية انتحاريَّة إرهابيَّة[1]، يحمل دلالة أخرى مفادها، أنَّ تلك الشخصيَّة النسائيَّة المتمرِّدة على مجتمعها، وإن كانت متمرِّدة إلاَّ أنَّ ذلك لا يعني أنَّها من بيت متحرِّر غير محافظ، بل إنَّها تنتمي إلى بيت محافظ، بعض أفراده متطرِّف متشدِّد.

وهذه دلالة غير مباشرة يمرِّرها الخطاب الروائي لمواجهة نسق ثقافي يعيد أسباب تحرُّر امرأة وتمرُّدها على ثقافة مجتمعها إلى ضعف تربيتها وأنَّها من أسرة غير محافظة، أو أنَّ تلك الأسرة ليست من قبيلة معروفة، أو عائلة شريفة محافظة.

هنا يأتي استدعاء الشخصيَّة المحافظة المتشدِّدة حتى تثبت أنَّها من أسرة محافظة شريفة حسب معايير المجتمع، لذلك يلاحظ تكثيف نسق المحافظة من الراوية على صورة كلٍّ من أمِّها، وأخيها (إبراهيم)، بل الإشارة في أكثر من موضع في الرواية إلى مكانة أسرتها وأنَّها من قبيلة معروفة[2].

ويصل الباحث في نهاية هذه الفقرة إلى القول بوجود نسق متمرِّد ظاهر، يصاحبه نسق مضمر محافظ يحضر في خطاب الشخصيَّة المتمرِّدة، ليس في هذه الرواية فقط، إنَّما في عدد من الروايات النسائيَّة الأخرى، كما في رواية (**القران المقدس**) التي تمَّ فيها استدعاء شخصيّة الأمِّ المحافظة (تعمل ملاية، وهي إحدى

(1) ينظر: بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص218.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص136.

شيخات حارتها)[1] في مقابل شخصيّة ابنتها (ليلى) المتمردة. وكذلك في رواية (**لم أعد أبكي**) تمَّ استدعاء شخصيَّة الأمِّ المحافظة في مقابل شخصيَّة ابنتها المتمرِّدة (غادة)[2]، وكذلك في رواية (**ملامح**) تمَّ استدعاء شخصيَّة الابن المحافظ بل المتشدِّد في مقابل شخصية الأمِّ المتمرِّدة والمتحرِّرة، وفي رواية (**الآخرون**) تمَّ استدعاء شخصيَّة الأخ المثاليَّة والمحافظة في مقابل شخصيَّة بطلة الرواية المثليَّة والمتمرَّدة، وفي رواية (**عيون الثعالب**) لازمت صورة الجدَّة المحافظة مخيِّلة شخصيَّة (مريم) المتمرِّدة طوال الرواية[3]، وهكذا يتمُّ استدعاء مثل تلك الشخصيَّات المحافظة كلَّما كانت الشخصيَّة متمرِّدة «ولا شكَّ في أنَّ الشخصيَّة الواردة في محتوىً سردي معيَّن هي من اختيار منشئ العمل أساسًا، فهو الذي ينتقي ملامحها وسماتها، ويحدِّد لها موضعًا معينًّا من عالم المغامرة، ويربطها بجملة من العلاقات المختلفة التي يختارها»[4].

خامسًا: الشخصيات المتمردة، والنهايات المستسلمة

نهايات مستسلمة وخانعة لشروط المجتمع الثقافية، تلك التي ينطوي عليها البناء السردي في الروايات التمرُّدية، فمن ثورة تمرُّدية لشخصيَّات نسائيَّة - تنبئ بداياتها بنهايات استثنائية هادمة للخطاب

(1) ينظر: طيف الحلاج، **القران المقدس**، ص27.
(2) ينظر: زينب حفني، **لم أعد أبكي**، دار الساقي، بيروت، ط4، 2013م، ص10.
(3) ينظر: ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص129، 130، 132، 203، 225 على سبيل المثال.
(4) الصادق بن الناعس قسومة، **علم السرد**، ص190.

الثقافي السائد - إلى سكون حزين، ونهايات موغِلة في الانكسار، هذه المفارقة بين صخب البداية وخفوت النهاية، يفسره بعض الباحثين فيقول[1]: «تتضاءل المسافة الفاصلة بين لحظة إعلان التمرد، ولحظة نكوصه وارتداده إلى مسافة ضئيلة جدًّا، لا مبرِّر لضآلتها سوى الافتقار إلى الوعي الحقيقي بقيمة هذا التمرُّد وبقوة تأثيره وبأبعاده ومراميه».

وإذ يعرض الباحث المبرِّر السابق فإنَّه لا يتفق معه؛ لأنَّ نكوص خطاب تمرد المرأة يتجاوز جدليَّة الوعي بالذات من عدمها إلى مبرِّر آخر أكثر رسوخًا وأقوى وجودًا يتمثَّل في وقوع الخطاب النسائي تحت هيمنة أنساق ثقافيَّة ضاغطة لا يمكن الفكاك منها بكلِّ ما فيها من تعالق بين عناصرها وترابط بين مكوِّناتها، ولإفصاح أكثر عنها نقرأ السرد النسائي نفسه، فنبدأ برواية (**رجل من الزمن الآخر**) فالسرد كان مخصَّصًا لشخصيَّة نسائيَّة تعرَّضت لظلم إخوتها من أمها، فتحوَّلت إلى امرأة متمردة، زاد من تمرُّدها جمالها الفائق، لذا كان تمرُّدها على جنس الرجل، سواء أكان من أقاربها، أم من غيرهم، إلا أنَّ الملاحظ أنَّه على الرغم من نزعة التمرُّد تلك سواء في مظهرها، أم في سلوكها، أم في تعاملها مع الرجل بشكل مطلق،لم يُكتب لها نجاح يُذكر في حياتها، وهذا يحيل إلى الإشارة إلى تكرُّر هذا النمط في عدد من الروايات المدروسة، فالشخصيَّات النسائيَّة المتمرِّدة على المجتمع، لا يُختم لها في

---

(1) سامي عبد اللطيف الجمعان، **تحولات الخطاب الروائي (الرواية النسائية نموذجًا)**، ص435.

المتن الحكائي بنهاية موفَّقة، فمهما تباين المبنى الحكائي مصوِّرًا جوانب متعددة من صور التمرُّد لدى المرأة إلا أنَّه في النهاية إمَّا أن تكون مأسوية كما في رواية **(رجل من الزمن الآخر)**، حيث انتحرت (بادية) وهي الشخصيَّة النسائيَّة المتمرِّدة التي كان يتوقع القارئ أن تنضجها التجارب التي مرَّت بها على نحو مغاير لما آلت إليه حيث أنهت حياتها بنفسها[1].

وإمَّا أن ينتهي المطاف بالشخصيَّة النسائيَّة المتمرِّدة إلى أن تكون صبَّابة قهوة في إحدى صالات الأفراح - وهو عمل شريف - لكنَّه لا يتناسب وشخصيَّة تمرُّدية مثل شخصيَّة بطلة رواية **(نساء المنكر)**، هذه النهاية تثير التساؤل، يقول أحد الباحثين في الرواية النسائيَّة السعوديَّة عن هذه الرواية: «هي نهاية دفعتنا للتساؤل المباشر عن هذا القلم الروائي الثائر! فهل يعقل أن تتوازى ثورة بطلة الرواية العارمة المدمِّرة مع تلك النهاية المستسلمة الخانعة؟»[2].

ولا تختلف نهاية (هند) بطلة رواية **(هند والعسكر)**، عن نظائرها فقد قرَّرت الانسحاب من المواجهة على الرغم من تقدُّمها في مشروعها التمرُّدي، فالتمرُّد كان موضوع الرواية الرئيس من خلال «عرض شريط الحياة القاسية التي كانت تحياها هند في مجتمعها»[3].

---

(1) ينظر: أمل شطا، **رجل من الزمن الآخر**، ص76.

(2) سامي الجمعان، **تحولات الخطاب الروائي (الرواية النسائية السعودية نموذجًا)**، ص435.

(3) خالد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، ص184.

وقد بنيت شخصيَّة (هند) في رواية (**هند والعسكر**) لتتمرد فكريًّا على شخصيَّات الرواية الأخرى التي تمثِّل - من خلال المتن الحكائي - دالاًّ يصوِّر المجتمع المحافظ، بداية بأمها، ثمَّ أخيها (إبراهيم)، وانتهاءً بزوجها (منصور)، وغيرهم ممَّن قصدهم عنوان الرواية (هند والعسكر) الذي يدلُّ منذ البداية على «أنَّ هناك مواجهة عنيفة بين فئتين: الأولى تمثِّلها هند من حيث هي امرأة ليس معها أحد، والثانية يمثِّلها العسكر من حيث هم جماعة من الذكور»[1]، يضاف إليهم شخصيَّة أمِّ (هند) التي كانت الشخصيَّة الأولى التي بدأت (هند) بالتمرُّد عليها.

وإذا كانت نهاية بطلة (الفلم) - الذي أوردته رواية (هند والعسكر) على لسان الشخصيَّة - قد انتهت بالهرب من واقعها إلى «**الغياب في المخدِّرات... تائهة وحيدة**»[2]، فإنَّ نهاية (هند) تأتي مشابهة لها، حيث تنتهي بمغادرة وطنها، ليكون الصباح الذي غادرت فيه الرياض الصباح الأخير لها «**تحرَّكت الطائرة بهدوء. أشارت الساعة إلى السابعة صباحاً. كانت دقيقتها الأولى تدقُّ في ساعتي مشيرة إلى خروج الساعة من صباح الرياض الأخير لتدخل في صباح السماء الأولى**»[3].

إنَّ مغادرة (هند) لوطنها تعبير عن تمرُّدها على ثقافة مجتمعها، هذا التمرُّد جاء متدرِّجًا انتقلت فيه الشخصيَّة «من التمرُّد الفكري

(1) المرجع السابق، ص184.
(2) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص126.
(3) المصدر نفسه، ص222.

إلى التمرُّد الجسدي، وهو أقصى مظاهر التمرُّد»[1]. عندما قرَّرت في النهاية الانسحاب من مواجهة مجتمعها، والسفر، لتغادر الرياض صباحًا، ليكون آخر صباح لها في وطنها كسيرة تبكي مدينتها الرياض[2].

هذا التمرُّد الجسدي وإن كان في ظاهره أعلى درجات التمرُّد على المجتمع إلا أنَّه في الحقيقة يُعدُّ الأضعف؛ لأنَّه في حقيقته يُعدُّ هروبًا من المواجهة، على الرغم من تلك التهيئة التي قامت بها (هند) بوصفها راوية مشاركة في الأحداث، عندما ضمَّنت قصَّة فرعيَّة داخل قصَّتها الأساسيَّة، ويُقصد بها قصَّة زميلتها في عملها، (جهير) التي هربت خارج الوطن لتتزوج طبيبًا باكستانيًّا كان يعمل معها في المستشفى[3].

لم تجد (جهير) في مجتمعها أيَّ بارقة أمل، فمحال أن تبارك لها ثقافة المجتمع ذلك الزواج حتى لو باركه أقرب المقربين لها، فكان هروبها في حقيقته تمرُّدًا على ثقافة مجتمعها.

هذه القصة المضمَّنة، تحقِّق ما يسمِّيه دارسو السرد (الوظيفة الدافعة) تلك الوظيفة التي تتحقَّق عندما «يؤدِّي اضطلاع الراوي بالقصَّة المضمَّنة إلى تأثير في المروي له على نحو يكون ذا أثر في مسار القصَّة المتضمَّنة»[4].

---

(1) خالد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، ص190.

(2) ينظر: بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص223.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص162، 163، 164.

(4) الصادق بن الناعس قسومة، **علم السرد**، ص162.

اللافت هنا، نجاح (جهير)، وإخفاق (هند)، نجحت (جهير) فبنت لها زواجًا ناجمًا عن حبٍّ وتوافق، وخرجت من سطوة استغلال أبيها، وقد بارك زواجها إخوتها عرفانًا لتضحياتها السابقة لهم، كذلك تفهَّمَ زملاؤها في عملها موقفها، هذا ما تنقله (هند) نفسها، والتي يأتي هروبها من وطنها انسحابًا من المواجهة ليس أكثر.

والسؤال، لماذا تقبَّلت فئة كبيرة من المجتمع (شخصيَّات الرواية على اختلافهم) هروب (جهير)؟

سؤال أجابت عنه (هند) نفسها، حيث أرجعت السبب إلى كون (جهير) «**كانت تظهر تدينها الشديد**»[1]. في المقابل لم يكن هروب (هند) في نهاية الرواية دالاًّ على نتيجة إيجابيَّة في مشروعها التمرُّدي، فكان مجرَّد هروب مصحوب بدمعات الرحيل الأخير عن الوطن.

فإذا أنعم القارئ النظر في الخطاب الروائي، وما يوجِّهه من أنساق مضمرة واعية كانت أو غير واعية، فإنَّه يرى أنَّ ذلك الخطاب يُظهر أفضليَّةً مُنحت للمرأة المتديِّنة (جهير) على حساب المرأة المتمرِّدة (هند) في رواية بُنيت أساسًا على ثيمة التمرُّد ممثلاً في شخصيَّة (هند).

وفي رواية (**ملامح**) تقضي (ثريا) الشخصيَّة الرئيسة في الرواية آخر أيَّامها حزينة،وحيدة، ليس معها إلا خادمتها التي ترعى

(1) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص164.

شؤونها، بعد أن هجرها كلٌّ من ابنها وزوجها، لتموت بسكتة قلبيَّة، وتمضي ساعات قبل أن تكتشف خادمتها موتها[1].

تأتي هذه النهاية الحزينة بعد حياة صاخبة مليئة بالتمرُّد والتحرُّر من كلِّ قيود الدين والمجتمع، بغية تحقيق هدف الوصول إلى حياة الثراء والرفاهيَّة والمكانة الاجتماعيَّة المرموقة بعيدًا عن حياة الفقر وشظف العيش.

وإذا كان موت (ثريا) طبيعيًّا فإنَّه في رواية **(ذاكرة بلا وشاح)** جاء سوداويًّا في نهاية حياة (فضة) التي تمرَّدت على أسرتها ثمَّ على مجتمعها المحيط بها بعد انتحارها بسمٍّ قاتل[2].

ولا تبتعد نهاية (مريم) المتمرِّدة في رواية **(عيون الثعالب)** عن سابقاتها كثيرًا، إذ بعد ثورتها المتمرِّدة عن طريق الكتابة المصادمة للخطاب المحافظ في محيطها، ثم تمرُّدها على قيم أسرتها ومجتمعها من خلال إقامة علاقة آثمة تنتهي بزواج بائس من (علي) المنبوذ من أسرتها لمواقفه الفكريَّة المتحرِّرة، بعد تلك الثورة التمرُّدية، تنتهي حياتها حزينة ووحيدة، ومنبوذة حتى من (علي) الشخصيَّة التي ارتضتها حلمًا لها في التحرُّر والنجوميَّة[3].

إنَّ قراءة نهايات التمرُّد تلك تدلُّ على وجود نسق مضمر

(1) ينظر: زينب حفني، **ملامح**، ص160.
(2) ينظر: حسنة القرني، **ذاكرة بلا وشاح**، ص151 وما بعدها.
(3) ينظر: ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص163.

تشكَّل في بنية الإبداع الروائي النسائي السعودي يحمل رؤية مفادها أنَّ كلَّ خروج على نهج المجتمع المحافظ سيؤدِّي في نهاية الأمر إلى خاتمة سيئة.

هذا لا يعني بالضرورة أنَّ هناك قصديَّة من قبل الكاتبات بقدر ما يشكِّل ذلك نوعًا من اللاوعي الجمعي، حيث يُلاحظ أنَّ الرسائل التي يتلقَّاها المتلقِّي، مضادَّة لنزعة التمرُّد حتى إن كان ظاهر الخطاب الروائي مليئًا أحيانًا بما يخدش ذوق المتلقِّي خصوصًا في الروايات التي دارت حول الدين والجنس.

إنَّ تأمل تجليَّات نسق التمرُّد في الشخصيَّات النسائيَّة من خلال السرد الروائي المدروس يؤكِّد لنا أنَّ تمرُّد تلك الشخصيَّات مهما بدا صاخبًا إلا أنَّه لا يخرج عن كونه مظهرًا من مظاهر الاحتجاج على سلطة الرجل المطلقة التي ترى فيها تلك الشخصيَّات النسائيَّة قيودًا منيعة فُرضت عليها بقسوة من مجتمعها ممثَّلاً في الثَّقافة الذُّكورية سواء أكان صدورها من رجل أم من امرأة؛ لذا يأتي تمرُّد المرأة متلبِّسًا بخطاب صاخب لا يهدف إلى زعزعة الثوابت المقدَّسة أو قيم المجتمع المثاليَّة بقدر ما يهدف إلى استفزاز الخطاب السائد وجرِّه إلى سماع خطاب المرأة بوصفه آلية تحاول من خلاله تثبيت هويتها في محيطها الذي تعيش فيه، وهذا لا يعني أنَّ خطابها التمرُّدي ضدَّ الثوابت المقدَّسة أو القيم المثاليَّة أمر مبرَّر أو مقبول إلا أنَّه في الوقت ذاته ليس تمرُّدًا فلسفيًّا فكريًّا له مراميه التي تهدف إلى هدم الموجود السائد وإعادة بنائه، وممَّا يعضد ذلك

ما كشفه لنا تحليل خطاب المرأة التمرُّدي من وجود أنساق محافظة كامنة فيه حتى في أشدِّ حالات تمرُّدها عتوًّا، ومن ذلك استدعاء الشخصيَّات المحافظة ذات القرابة بالشخصيَّة النسائيَّة المتمرِّدة، والنهايات المستسلمة الخانعة لها.

المبحث الثاني

نسق الكشف

يتحدَّد نسق الكشف في هذا المبحث من خلال استحضار مفهوم الستر الذي تمَّ تناوله في الفصل الأول، فإذا كان الستر في الأساس حماية للذَّات تحجب عن الآخرين ما يمكن أن يشكِّل قدحًا فيها، فإنَّ نسق الكشف يحمل الهدف نفسه لكنَّه يختلف عنه في استراتيجيَّة حماية الذَّات، فالأول يستجيب للثَّقافة المهادنة للمجتمع، والثاني تهيمن عليه أنساق المواجهة التي تشكَّلت بفعل التغيُّرات الثقافيَّة والاجتماعيَّة التي حدثت للمجتمع السعودي «فالتغيُّر الثقافي أمر حتمي، ولا توجد ثقافة لا تظهر فيها دلائل التغير»[1] ونسق الكشف من دلائل التغير التي حدثت في المجتمع فقد ازدادت وتيرة الكشف والبوح بصورة مطّردة في الروايات النسائيَّة السعودية في العقد الأول من الألفيَّة الثالثة نتيجة لما أتاحته «وسائل الاتصال الجماهيري من تنويع في المعرفة وزيادة في وتيرة التثقيف في الجمهور المتلقِّي لها حيث تحمل مضامينها في طيَّاتها سمات ثقافية مهدِّدة لنسق الثقافة التقليديَّة ممَّا يؤدِّي إلى تغيُّرات

---

(1) دلال ملحس، **التغير الاجتماعي والثقافي**، ص111.

ملموسة في سلوكيَّات الجمهور»[1] وتوجُّهاتهم الثقافيَّة، لذا فمن الملحوظ تَعَمُّدُ تلك الروايات النسائيَّة «كشف المستور ومصادمة المجتمع بتعرية المسكوت عنه طويلاً، بالحديث عن وضع المرأة، ورصد بعض مظاهر الظلم والقهر عليها، والحديث عن مشكلاتها العاطفيَّة والاجتماعيَّة، بل بالغت بعضها في التصادم مع قيم المجتمع وأخلاقيَّاته، وتجاوزت الرغبة في البوح والكشف إلى رصد مظاهر الانحراف الأخلاقي، والحديث عنها بما يصدم الذوق المحافظ والقيم المتوارثة»[2]؛ استغلالاً لما يوفِّره السرد من «حريَّة كبيرة لممارسة التنكُّر الذي يُراد منه انتهاك قيم غير مقبولة»[3] كما في رواية **(الآخرون) لـ (صبا الحرز)**، ورواية **(القران المقدس) لـ(طيف الحلاج)**، ورواية **(ملامح) لـ (زينب حفني)**.

ومن خلال تتبُّع الباحث الروايات المدروسة وجد أنَّ نسق الكشف إمَّا أن يأتي حماية للذَّات الأنثويَّة في رحلة دفاعها ضدَّ إجحاف المجتمع الموجَّه إليها، وإما أن يأتي نسق الكشف موظَّفًا من قبل الذَّات الأنثويَّة لحماية من تنتسب إليهم الذَّات بصورة جمعية سواء أكانوا ذكورًا أم إناثًا، أي إنَّ الأمر ليس له علاقة بقضيَّة نسويَّة مدارها المرأة بقدر ما تكون رابطة المعتقد أو القبيلة أو المناطقيَّة هي ما يستحثُّ الشخصيَّة النسائيَّة على الكشف والبوح والتعبير.

(1) المرجع السابق، ص90.
(2) أسامة محمد البحيري، **مقارنات في السرد العربي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2012م، ص274، 275.
(3) عبد الله إبراهيم، **التلقي والسياقات الثقافية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2000م، ص20.

أولاً: الكشف إثباتًا للذات وبوحًا بمعاناتها

تُعدُّ الكتابة النسائيَّة وخصوصاً الإبداعيَّة أمرًا خارجًا على إرادة المجتمعات المحافظة، إذ يتمُّ في أغلب الأحوال محاولة وَأْد الكتابة النسائية كليًّا، أو السماح لها بالكتابة تحت اسم مستعار؛ لأنَّ ظهور اسم الكاتبة يُعدُّ كشفًا لاسم عائلتها، الأمر الذي يؤدِّي إلى مواجهة ضغط المجتمع بعاداته وتقاليده المحافظة التي تستهجن تلك الممارسة وتراها خروجًا على مبدأ الستر الذي يجب أن تتحلَّى به المرأة، لذلك فإنَّ معظم الأسر تقاوم كتابة المرأة حتى لا تشكِّل مصدر حرج اجتماعيًّا لها. لكنَّ الملاحظ أنَّ نسق فرض الستر على المرأة لتجنُّب الحرج الاجتماعي قد بدأ بالتراجع مع مراحل تطوُّر المجتمع، وإن كان هذا لا يعني اختفاءه.

وفي الروايات المدروسة يُلاحظ لجوء الشخصيَّات النسائيَّة إلى الكتابة الإبداعيَّة في محاولة للكشف عما تعانيه من ضغوط اجتماعيَّة، كما تسعى في كتابتها إلى تأسيس خطاب ينشد التغيير، ويلفت النظر إلى معاناتها «ومن الطبيعي في مثل هذه الحال أنَّ الثَّقافة التقليديَّة المحافظة والقلقة بطبيعتها من كلِّ تغيير وتجديد ستسعى إلى مناهضة هذا الخطاب كأيِّ خطاب جديد أو مختلف يهدِّد سكونها ويخلخل ثباتها»[1].

إنَّ تشكُّل ثقافة تقوم على الكشف والبوح لدى شريحة كبيرة من النساء في المجتمع السعودي، أمر ازدادت وتيرته خصوصاً في

(1) سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، ص106.

الروايات الواقعة في النطاق الزمني لهذه الدراسة، لكنَّ انبثاق الشرارة الأولى جاء بعد ظهور رواية **(بنات الرياض)** لرجاء الصانع التي صدرت سنة 2005م، حيث جاءت «بمثابة المشروع المقترح لخطاب روائي جديد يتقاطع ضديًّا مع الخطاب السائد في المجتمع السعودي، الخطاب المحافظ، القابض على المعلن أخلاقيًّا، والمتعارف عليه اجتماعيًّا والمعيش واقعيًّا»[1].

وفي هذا المبحث يركز الباحث على الشخصيَّة النسائيَّة داخل الروايات التي تتَّخذ من الكتابة الإبداعيَّة أداة للكشف والبوح، مع إدراكنا أنَّ المرأة التي تتَّخذ من الكتابة سلاحًا للكشف والتشهير أحيانًا، ولبث المعاناة أحيانًا أخرى، هي عبارة عن عنصر من عناصر البناء الروائي، لكنَّها في الوقت نفسه «عبارة عن دليل له وجهان أحدهما دال والآخر مدلول. . . حيث تكون الشخصيَّة بمثابة [هكذا] دال باعتبار أنَّها تتَّخذ عدَّة أسماء أو صفات تلخِّص هويتها. أمَّا الشخصيَّة كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها»[2].

وفي رواية **(الحب دائمًا)** نجد بطلة الرواية (ليلى) تواجه مقاومة مستميتة بداية من أمِّها وأخيها (أحمد) الذي عثر على قصيدة لها ذُيِّلت باسمها كاملاً، الأمر الذي أحرجه أمام أصدقائه

(1) سامي الجمعان، **تحولات الخطاب الروائي (الرواية النسائية نموذجًا)**، ص417، 418.

(2) حميد لحمداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص131.

ومعارفه[1]. هذه المقاومة كانت تقابلها قوَّة أخرى من الكاتبة فقد كتبت شعرًا، ونثرًا، قبل زواجها وبعده، ولم يكن الأمر بعد زواجها أسعد حالاً لها، فقد لجأت إلى الكتابة الإبداعيَّة بعد زواجها التعيس من (صالح)، لتكون مصدرًا للكشف عن معاناتها من قسوة الرجل وظلمه سواء أكان ذلك الرجل أخاها الذي استولى على ميراث أبيها، أم زوجها القاسي في معاملته لها.

تقول الراوية: «**قلمي كان المتنفس لفيض مشاعري وغضبي ومعاناتي وكبتي، كان أنيسي وسلوتي في وحدتي، وملاذي في عذابي ويأسي**»[2].

مرَّت الراوية بمرحلتين في حياتها الإبداعية: الأولى كانت شعرًا قبل زواجها، والثانية كانت إبداعًا روائيًّا بعد زواجها. وفي رأيي أنَّ ذلك لم يكن من قبيل المصادفة، فالمرحلة الأولى قبل الزواج، كانت الشخصيَّة تعيش مرحلة فقدان المشاعر الجميلة التي كانت تعيشها سابقًا مع أبيها ومع مجتمعها المترابط المتآلف بجوار الحرم المكي، وهذا ما جعل الشعر قناة للتعبير عن المشاعر الجميلة التي تتذكرها، والأحاسيس الحزينة التي تعيشها.

أمَّا بعد زواجها فقد اختلف الأمر، حيث تعرَّضت للمعاناة من المجتمع سواء من زوجها أم من أسرته، أم من أخيها الذي استولى على ميراث أبيها؛ لذلك كانت الرواية التي أسمتها (الكركند) هي

(1) ينظر: أمل شطا، **الحب دائماً**، ص89.

(2) المصدر نفسه، ص116.

الكتابة الأقدر التي تستطيع من خلالها البوح بمعاناتها والكشف عن ظلم المجتمع لها، ويصفها الباحث هنا بالأقدر؛ نظرًا إلى ما تتمتع به الرواية من مساحة نصيَّة أكبر، وإلى طبيعة بنيتها النصيَّة التي تشتمل على شخصيَّات وأحداث، وأمكنة وأزمنة وغيرها من العناصر الروائيَّة، هذا البوح الإبداعي استدعى تنبُّه زوجها (صالح) الذي قام بمحاولاته المتكرِّرة لطمس كتابتها، وإسكات صوتها.

ومثلما واجهت (ليلى) مجتمعها جاعلة من الكتابة أداتها التي تكشف بها وتبوح من خلالها عن معاناتها، واجهت أيضًا (هند) في رواية (**هند والعسكر**) مجموعة العسكر[1] فكانت الكتابة عدَّتها في معركة إثبات ذاتها، والتعبير عن معاناتها، وهذا ما جعلها في مواجهة مع أخيها (إبراهيم)، ثمَّ مع زوجها (منصور)، وعندما أدركت قوَّة الحصار، توقَّفت عن الكتابة لفترة قبل أن يُفتح لها ذلك الباب الذي طار له قلبها فرحًا «**غبت عن الكتابة حتى رتبت سجني من جديد. رحت أفتش عن ركن آمن يسمح لي بالكتابة، وجدت الكمبيوتر، اشتريت دخول [هكذا] إلى الشبكة الإلكترونية، وفتحت بريداً إلكترونيا أنقش كل ما أكتب في قلبه ثم أغلقه. لم يعد لي أثر... طار قلبي فرحًا! ها أنا أعثر على شيفرة جديدة لا يفكُّها أحد**»[2].

الكمبيوتر، والشبكة العنكبوتيَّة، والبريد الإلكتروني، جميعها ألفاظ توحي بتفاعل الشخصيَّات النسائيَّة من الجيل الجديد مع

(1) سبقت الإشارة إلى دلالات كلمة العسكر في المبحث الأول من الفصل الثاني.
(2) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص147.

الأدوات الحضاريَّة التقنيَّة الحديثة التي تمَّ توظيفها من قبل المرأة الكاتبة التي تدرك خطورة أداتها الكاشفة؛ لذلك يُلاحظ تخلِّي (هند) عن أسلوب المواجهة التي قد تؤدِّي إلى إيقافها من قبل من أسمتهم بالعسكر لتلجأ الشخصية إلى الاستعانة بالأدوات التقنيَّة الحديثة للإفلات من قبضة مجتمعها. وقد تستخدم الشخصية النسائية استراتيجيَّة أخرى حين تكتب باسم مستعار بعد أن تهادن ظاهريًّا من يمثِّل الثَّقافة السائدة في مجتمعها كما في رواية (**عيون الثعالب**) عندما تواجه (مريم) بطلة الرواية من تسمِّيهم «**العالم الرافض**»[1]، ويأتي في مقدِّمتهم عمُّها (عبد العزيز) الذي أزعجه ظهور اسمها الحقيقي في أول مقال لها، نقرأ على لسانها: «**حين نشرت أول مقال باسمي الحقيقي، جاء عمي عبد العزيز منزعجًا من الكلام (الماسخ) الذي كتبته، ثرثر طويلاً عن الحشمة والأدب، واسم العائلة وعن أشياء كثيرة. .**»[2].

تدرك (مريم) ما تمثِّله الكتابة - مجرَّد الكتابة - باسم المرأة الصريح من تمرُّد على عادات مجتمعها وتقاليده، لكنَّ كتابة (مريم) ليست مجرد كتابة إبداعيَّة فقط، بل إنَّها كتابة تجعلها مصنَّفة ضمن فئة «**الحداثيين الذين يريدون إفساد المجتمع**[3] **حسب وصف عمِّها**».

إنَّها كتابة تصادم النسق المحافظ؛ لما تمثِّله من كشف لم

(1) ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص75.
(2) المصدر نفسه، ص68.
(3) المصدر نفسه، ص69.

يتعوَّده مجتمعها المحافظ؛ ولأنَّها أيضًا «تصدر عن طريق الوعي الكتابي الذي يرى تخليص الذَّات من تماهيها بالخطاب السائد، فالنص ينبع أولاً من الهمِّ الذاتي، ومن رغبة الذَّات الكاتبة في التحدِّي والوقوف خارج الجماعة.. وتحرير ذاتها من الانحباس داخل التجربة النسقيَّة المفروضة عليها»[1]. من هنا كان من العسير على (مريم)، التخلِّي عن أداة كشفها وبوحها (الكتابة) بعد أن لمست ردَّة الفعل الغاضبة ممن سمَّتهم العالم الرافض لكتابتها حيث مثَّل لها ذلك انتصارًا مرضيًّا لها فقد نجحت في استفزاز ثقافة الستر؛ ولأنَّها لا تريد فقدان أداتها نجدها تلجأ إلى المراوغة حتى لا تفقد سلاحها من خلال المهادنة المموِّهة ثمَّ الكتابة مرَّة أخرى باسم مستعار لشخصيَّة لا يهمُّها نسبة ما تكتبه إليها بقدر ما يهمُّها مشاكسة الخطاب المحافظ واستفزازه بخطابها الموجَّه ضده بوصفه مهيمِنًا تريد الذَّات الكاتبة «نقض بعض أسسه والإبقاء على بعضها الآخر، وبخاصَّة تلك التي تمثِّل أساسًا للتواصل»[2] معه في رحلة انعتاقها منه.

إنَّ التزام الشخصيَّة ببعض شروط الخطاب المحافظ يضمن لها استمرار مقاومتها دون إطاحة خطابها أو إطاحة الخطاب المحافظ نفسه[3] عمي عبد العزيز يريدني أن أقتنع أن ما يكتب في الملاحق

(1) سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، ص82، 83.

(2) عبد الواسع الحميري، **خطاب الضد (مفهومه -نشأته-آلياته-مجالات عمله)**، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008م، ص13.

(3) ينظر: ديان مكدونيل، **مقدمة في نظريات الخطاب**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة2001،م، ص174.

الثقافية هو ضلال وكفر وخروج عن الملة.. كنت في حضوره أوافق على كل ما يقول، حتى أقنعته أنني تخليت عن فكرة الكتابة نهائياً. وعندما يخرج عمي، أصعد إلى مجنونتي، غرفتي التي تحتوي كل كفري وضلالي بنظرهم، أضع أوكسجين جان ميشل جار وأرفع الصوت للآخر أتنفس الموسيقى وأكتب»[1].

مجنونة الشخصيَّة (غرفتها) كانت حاضرة بصورة لافتة في حياة الشخصيَّة بوصفها مكان التمرُّد الآمن الذي تنطلق منه كتاباتها، فقد شكَّلت مقوِّمًا ماديًّا يحضر كلَّما واجهتها تحدِّيات ضاغطة من عمِّها أو أحد أفراد مجتمعها. هذا المقوِّم المادي يشي باستلهام الشخصيَّة الروائيَّة لرؤى (فرجينيا وولف) التي ترى ضرورة توافر حدٍّ أدنى من المقوِّمات المادية (غرفة خاصة بها) لكي تكون المرأة قادرة على الإنتاج الفكري والإبداعي على السواء[2].

ثانيًا: الكشف الفضائحي المؤدلج

هذا اللون من الكشف لا يكون دافعه البوح بمعاناة الذَّات، أو محاولة إثبات هوية الذَّات الأنثويَّة، إنَّما يطرق أبواب المسكوت عنه في المجتمع من خلال كشف فضائحي مؤدلج في تورية ثقافيَّة تجعل المتلقِّي ينشغل بالمعنى القريب في بداية الرسالة التواصلية بينما يكون المعنى البعيد هدف الرسالة الأساسي، وهو هدف يقبع

---

(1) ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص74.

(2) ينظر: هيفاء بيطار، **غرفة فرجينيا وولف هل تخصُّها وحدها**، **صحيفة العرب القطرية**، العدد 7339، 13رجب 1429هـ / 16 يوليو 2008م.

في قائمة المسكوت عنه في وقت يحاول فيه السرد «عرضه في مستوى يمكن التفكير فيه من خلال لعبة بلاغيَّة شديدة الذكاء تعتمد على المواربة والإلماح لوضع المسكوت عنه من خلال لفت الانتباه إليه في غموض والتواء دون الإفصاح عنه مباشرة»[1].

ولكي يكون ما ذُكر أكثر جلاءً يمثل الباحث بمسكوت عنه مثل المثليَّة الجنسيَّة، التي يتم تجنب الحديث عنها في المجتمع السعودي، في كثير من الخطابات، الإعلاميَّة، والإبداعيَّة، والتربويَّة، وفي الروايات النسائية السعودية التي تشكِّل مدار البحث، لا يجد الباحث اقترابًا من تلك المنطقة مثلما يجده في رواية **(الآخرون)**، تلك الرواية التي تتَّخذ من الكشف والفضائحية ثيمة لها، حيث تقوم الرواية على «هذيان داخلي، لفتاة مملوءة بالهلوسة»[2]، تكشف فيه عن العلاقات المثليَّة بين فتيات الرواية التي تشكِّل جزءًا منهنَّ بوصفها راوية مشاركة في أحداث الرواية.

هذا الهذيان الداخلي يتكثَّف سرده نحو جسد المرأة الذي يمثِّل «الممرَّ الوحيد من الجسد إلى الذَّات، ومن الذَّات إلى العالم؛ حيث يمنح هذا السرد الموجَّه نحو الداخل فاعلية للأنثى أكثر ويجعلها قادرة على الاختراق والتجاوز والكشف والإضاءة للكثير من الجوانب المضمرة»[3].

---

(1) عبد الله إبراهيم، **التلقي والسياقات الثقافية**، ص20، 21 بتصرف.

(2) طامي السميري، **الرواية السعودية (حوارات وأسئلة وإشكالات)**، ص489.

(3) ابن السايح الأخضر، **نص المرأة وعنفوان الكتابة**، ص41.

ولعلَّ أول ما يلاحظه القارئ في هذه الرواية هو عنوانها (الآخرون)، فأين هم الآخرون في الرواية؟

إذا عدنا إلى كاتبة النص نفسها، فإنَّنا لا نظفر بإجابة مقنعة، فقد قالت عن بطلة روايتها: «**إذا لم تكن هي نفسها آخر فلا بد أني كتبت النص الخطأ أو أنك قرأت النص الخطأ ! لا يوجد ثان من غير أول، ولا يوجد كذلك آخر من دون آخر**»[1].

ليس للقارئ أو الباحث إلا العودة إلى النص الروائي وإلى الشخصيَّة النسائيَّة الرئيسة فيه، وتتبُّع علاقاتها مع الشخصيَّات الأخرى في الرواية، انطلاقًا من قاعدة النموذج الاتصالي بين المرسل والمستقبل، فالأول «يبدأ بـ «العمل» ثم ينتهي بوضع «العنوان»، أمَّا المستقبل فإنَّه يبدأ من «العنوان» منتهيًا إلى «العمل»[2].

فإذا عدنا إلى الرواية بناء على القاعدة الاتصاليَّة السابقة، فإنَّنا لا نستطيع التوصُّل إلى علاقة ظاهرة بين العنوان الذي يؤسِّس لاستحضار الآخر في البناء الروائي، والعمل الروائي القائم على الكشف والفضائحيَّة، فهل ذلك يعني أنَّ العنوان كان اعتباطيًّا، أم أنَّ له وظيفة دلالية مقصودة؟

يميل الباحث إلى الافتراض الثاني، بناء على أنَّ «العنوان باعتباره قصدًا للمرسل يؤسِّس أولاً: لعلاقة العنوان بخارجه،

---

(1) طامي السميري، **الرواية السعودية (حوارات وأسئلة وإشكالات)**، ص489.

(2) محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون ذكر مكان النشر، 1998م، ص8.

سواء كان هذا الخارج واقعًا اجتماعيًّا عامًّا، أو سيكولوجيًّا، وثانيًا: لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضًا، وهي مقاصد تتضمَّن صورة افتراضيَّة للمستقبِل، على ضوئها - كاستجابة مفترضة - يتشكَّل العنوان لا كلغة، ولكن كخطاب»[1].

إنَّ دراسة واستقصاء شخصيَّة بطلة الرواية بوصفها الشخصيَّة النسائيَّة التي وُظِّفت روائيًّا لكشف المسكوت عنه مجتمعيًّا، تمدُّ القارئ بما يأتي:

1 ـ فتاة منتمية إلى الطائفة الشيعية.

2 ـ تقيم علاقات شاذَّة مثليَّة مع عدَّة فتيات.[2]

3 ـ تشارك بإيجابيَّة في المناسبات الدينيَّة لطائفتها الشيعيَّة، وتقوم بأعمال تطوعيَّة بكفاءة عالية[3].

4 ـ لها علاقات غير شرعيَّة مع أفراد ذكور من الطائفة السنيَّة[4].

ولكي يتأتَّى لنا بيان علاقة نسق الكشف والفضائحيَّة بالآخر، نكثِّف الصورة على الثيمة المهيمنة على الرواية المتمحورة حول الجنس.

---

(1) المرجع السابق، ص21.

(2) على سبيل المثال علاقة الشخصية بضي، ص7، 8، 9. أو علاقتها بدارين، ص136. ينظر ما سبق في: صبا الحرز، **الآخرون**، دار الساقي، بيروت 2006م.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 14، 15 على سبيل المثال.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص284 على سبيل المثال.

فمن خلال الكشف بتلك اللغة العاطفيَّة والممزوجة بتلوينات فلسفيَّة حول الجسد والجنس باعتبار أنَّ الجسد آخر بالنسبة إلى وعي الذَّات به، وباعتبار الجنس وسيلة لعلاقة الآخر بالذَّات عن طريق الجسد، يمكن القول بأنَّ كَشْفَ المسكوت عنه اجتماعيًّا ممثَّلًا في العلاقات الشاذَّة أو العلاقات الأخرى غير الشرعيَّة، كان أداة الشخصيَّة التي توسَّلت بها لكشف إشكالية العلاقة بين طائفتها الشيعيَّة والطائفة السنيَّة، فالآخرون، هم الشيعة بالنسبة إلى السنَّة، والسنَّة بالنسبة إلى الشيعة، كلٌّ منهما آخر مقابل الذَّات، وقد جاء الكشف الفضائحي من قبل الشخصية النسائيَّة عبارة عن خطاب موارب تكشف من خلاله الشخصيَّة عن معاناة الطائفة الشيعيَّة في صفحات الرواية[1] في غمرة انشغال المتلقِّي/المستهدَف الذي تستميله مثل تلك الروايات الفضائحية «التي قد تحقِّق شيئًا من الانتشار خصوصًا في (هذا الزمان الردئ)»[2]، يضاف إلى ذلك كَشْفٌ آخر تمرِّره الشخصيَّة بهدوء لا يكاد يُلحظ يتمثَّل في كشف نظرة السنِّي إلى الشيعي، وهي نظرة تقوم على التصورات السلبيَّة المنمطة حسب منظور الشخصيَّة الروائيَّة[3].

وفي المقابل لا تستبين للقارئ تصورات ذهنية - على مستوى الأقوال في الرواية - للشخصيَّات الممثِّلة للطائفة الشيعيَّة، تبيِّن نظرتها، سلبيَّة كانت أم إيجابيَّة نحو الطائفة السنيَّة.

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص181، 189.

(2) محمد أبو ملحة، **صحيفة المدينة**، ملحق الأربعاء الصادر في 26/ 1/ 2011م.

(3) ينظر: صبا الحرز، **الآخرون**، ص221، 224.

هناك أيضًا إغفال آخر يتمثَّل في صورة مفارقة لافتة تغلِّف صورة تلك الشخصيَّة النسائيَّة التي اخترقت المستور، وكشفت المسكوت عنه، لكنَّها لم تكشف عن اسمها، فظلَّت مجهولة الاسم، ففي ظلِّ الغياب يظهر الحضور، وفي ظلِّ الستر يظهر الكشف الفضائحي، وإخفاء اسم الشخصيَّة لتبوح بما يصطدم مع الثوابت، مؤشرٌ على انتماء الشخصيَّة إلى ذلك الجيل الرقمي الذي يتَّخذ من الأسماء المستعارة قناة يمارس بواسطتها حريَّته التعبيريَّة التي قد لا تتَّفق وتعاليم الدين، أو أعراف المجتمع وتقاليده.

وبوجه عام فإنَّ الصلة تبدو وثيقة بين نسق الكشف والتحولات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والفكريَّة التي مرَّ بها مجتمعنا المحلي، ولئن كان نسق الستر ابنًا بارًّا من أبناء الثقافة السائدة المحافظة فإنَّ نسق الكشف في المقابل كان صادمًا ومشاكسًا للثقافة المحافظة حتى وإن بدا مهادِنًا في بعض أحواله كما رأينا في النماذج السابقة إلا أنَّها هدنة تروم المراوغة التي تفيد من معطيات عصريَّة تقنية ساعدتها في رغبتها الملحة في رحلة بوحها وكشفها.

تلك الرغبة الملحَّة في الكشف تلوَّنت ما بين الكشف إثباتًا للذَّات وبوحًا بمعاناتها، والكشف الفضائحي المؤدلج، وهما في كلا الحالين نتاج لجرأة نسائيَّة أفرزتها أنساق التحوُّل نحو مواجهة أنساق المجتمع المحافظة التي ترى في إشهار المسكوت عنه خرقًا لنظامها الثقافي القائم على الكتمان والإخفاء.

المبحث الثالث

نسق الرفض

ورد في اللسان في مادَّة (ر ف ض) ما يأتي: «الرفض: تركك الشيء. تقول: رفضني فرفضته. رفضت الشيء: تركته وفرقته... والرفض: الترك. ورفضت الشيء فهو مرفوض ورفيض: كسَّرته»[1].

تدور المادة المعجمية لكلمة (رفض) حول الترك والتفريق والكسر وهي دلالات توحي بأفعال تقوم بها الذَّات ضدَّ غيرها بقصد مجانبتها وإضعافها والتأثير فيها.

وفي المعجم الفلسفي يُعرَّف الرفض بأنَّه: «مقاومة الإرادة لدافع معين، ورفضها التصديق به، أو تأييده والانقياد له»[2].

أما في علم النفس فيُستعمل مصطلح الرفض للدَّلالة على أنَّه «عمليَّة دفاعيَّة أصيلة صادرة من الشخص تجاه الواقع الخارجي»[3].

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (ر ف ض).

(2) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، 1 / 618.

(3) بسام قطوس، **استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)**، مؤسسة حماده ودار الكندي، إربد، 1988م، ص163.

وفي هذه الدراسة يقصد الرفض بمفهومه الإيجابي: الرفض الذي تتَّخذه الذَّات وسيلة لمقاومة أوضاع غير صالحة لها في محيطها ومجتمعها محاولة تغييرها والاستبدال بها قيمًا وأوضاعًا أخرى صالحة لا تتعارض مع ثوابت الدِّين، إنَّما توافقها مستجيبة لمتغيرات الزمان والمكان.

والرفض يأتي عادة في مواجهة الاستلاب والاضطهاد، فإذا كان الرجل يعاني فرض أوضاع اقتصاديَّة أو اجتماعيَّة أو ثقافيَّة معيَّنة عليه فإنَّ المرأة بوصفها الطرف الأضعف مقارنة به تصبح مضطهدة المضطهدين لدخول الرجل مكوِّنًا إضافيًّا في عالم الاستلاب والاضطهاد الذي تعيشه.

فإذا ما أُنعم النظر في الروايات النسائيَّة المدروسة فإنَّه يُلاحظ أنَّها مثَّلت شكلاً من أشكال التعبير؛ رفضت فيه المرأة مظاهر اجتماعيَّة وثقافيَّة عانت منها كثيرًا، وجعلتها في حالة استلاب تَمثَّل في صور عديدة «كإجبار الفتاة على زواج لا ترغب به، أو منعها من مزاولة عمل أو وظيفة ما، أو تقييد مجال حركتها، أو فرض نمط من العيش عليها»[1].

إنَّ المرأة العربيَّة بصورة عامة «لم تكن حبيسة الصمت إذ يكشف خطابها عن ممارسة الرَّفض أمام عوامل القمع والمصادرة لاستحقاقها المشروع»[2]، في جميع المستويات الاجتماعيَّة

(1) سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، ص243.

(2) عبد الحميد الحسامي، **وشاح ليلى الأخيلية (قراءة في الخطاب النسوي في التراث العربي)**، النادي الأدبي بأبها، 1431هـ/ 2010م، ص127.

والثقافيَّة وغيرها ممَّا تراه حقًّا لها، إلا أنَّ مضامين الإبداع الروائي للمرأة السعودية يكاد يخلو من المستوى السياسي؛ نظرًا «لطبيعة النظام السياسي في المملكة حيث لا يُسمح بقيام أحزاب أو تنظيمات سياسيَّة، كما أنَّ المملكة لم تشهد على امتداد تاريخها تغيرات سياسيَّة كبيرة»[1].

كذلك يُضاف إلى ما سبق: أن النظام الأساسي للحكم «يساير القيم الاجتماعية وثقافة المجتمع ومُثُله، ومعاييره»[2]، ومن ذلك مراعاته لثقافة المجتمع في مشاركة المرأة السياسيَّة، ومن وجهة أخرى فإنَّ المرأة نفسها لم تخرج من صراعها الاجتماعي الثقافي في مجتمعها حيث يسود الرفض المتبادل في كلِّ ما له شأن بالمرأة في المجتمع السعودي، فالمرأة لم تنته من السجال الموجود على المستويين الاجتماعي والثقافي حتى تتفرغ لمطامح سياسيَّة أخرى، بل إنَّ المرأة المبدعة على لسان شخصيَّاتها النسائيَّة لا تفوتها الإشارة إلى مثل تلك المفارقات، فهي في خضمِّ رفضها لواقعها الاجتماعي تزامنها امرأة أخرى في عوالم أخرى ترفض واقعها السياسي بل حتى الوجودي، نقرأ في رواية (**نساء المنكر**) على لسان (سارة) شخصية الرواية الرئيسة العبارة الآتية: «**نحن السعوديات ما زلنا ننادي على استحياء، وأحيانًا على خوف بحق المرأة في قيادة السيارة، وجارتنا الكويتية وصل نداؤها إلى الحقوق السياسية**»[3].

---

(1) محمد أبو ملحة، **صورة المجتمع في الرواية السعودية**، النادي الأدبي بأبها 1430هـ/ 2009م، ص245.

(2) محمد السيف، **المدخل إلى دراسة المجتمع السعودي**، ص81.

(3) سمر المقرن، **نساء المنكر**، ص22.

كما نقرأ في رواية (**بنات الرياض**) عن (سديم) «**لو كانت تفهم في السياسة، لو أنها تدافع عن قضية معينة، أو تعارض قضية ما، لكانت وجدت ما يشغلها عن وليد الكـ. . . !**»[1].

(سديم) تودُّ لو أنَّها «**تفهم في السياسة**» لا لأجل السياسة بل لتجد ما يشغلها عن مأزقها العاطفي مع زوجها (وليد) الذي طلَّقها بعد عقد قرانها خضوعًا لنسق ثقافي يُحتِّم تجنُّب المرأة السهلة التي تمكِّن زوجها من نفسها قبل إقامة حفل زواجهما.

وفيما يلي يتناول البحث نسق الرفض من خلال المحورين الآتيين:

1 ـ رفض المرأة واقعها.

2 ـ رفض التصور الثقافي لأنوثة المرأة.

أولاً: رفض المرأة واقعها

وستكون رواية (**ذاكرة السرير**) النموذج الأول الذي يُكشف من خلاله تشكُّل نسق رفض المرأة في خطابها الروائي.

هذه الرواية النسائيَّة، استخدمت الحيل اللفظيَّة لتثبيت صوت رفض المرأة، بدءًا بعنوانها (ذاكرة السرير) فالعنوان - كما يرى (جيرار جينيت) - له وظائف ثلاث: التعيين، وتحديد المضمون، وإغراء الجمهور. وما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع كلُّها في العنوان[2]، و(**ذاكرة السرير**) عنوان ذو وظيفة إغرائيَّة حيث يمثِّل

(1) رجاء الصانع، **بنات الرياض**، ص78.

(2) ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1429هـ/ 2008م، ص74.

مصيدة دعائيَّة تدرك المرأة قوَّتها لجذب القارئ الرجل لدخول عالم حكائي ينقله من حكاية لأخرى دون تمهيد أو مقدِّمات، وعندما نحدِّد «القارئ الرجل» فلأنَّه يمثِّل مقصديَّة[1] أولى لخطاب المرأة فهي ذات رافضة وهو موضوع رفض لا باعتباره جوهرًا[2] إنَّما باعتبار ما يتَّصل به من محمولات تُضاف إليه وتُنسب مثل الظلم والاستبداد والقسوة والفوقيَّة وغيرها بعيدًا عن الكيفيَّة التي يتَّصف بها حسيًّا مثل اللون والصفات الجسدية.

إنَّ القراءة الأولى لعنوان الرواية (**ذاكرة السرير**) توهم القارئ بأنَّها إحالة على علاقات حميميَّة يكتشف القارئ تفصيلاتها داخل الرواية، لكنَّه بعد تقدمه في القراءة يجد أنَّ المقصود بذلك السرير: سرير إعاقة (محمد) الذي تظهره الرواية شخصيَّة رئيسة في أحداث الرواية، فهل كان فعلاً المحور الرئيس الذي تدور حوله أحداث الرواية؟

إنَّ قراءة الرواية تكشف عن ثلاث حكايات: حكاية (محمد) ومعاناته مع إعاقته، وحكاية (هدى) مع زوجها (عمر)، وحكاية (عبيد) مجهول النسب.

---

(1) دلالة القصد حسب المعنى الخطابي للمقصدية هي: كل ما يصدر مسبقًا عن وعي ذاتي، يقصد إليه متكلم معين، ويتوجه به صوب مخاطب ما. ينظر: بوشعيب شداق، **مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح**، **مجلة علامات في النقد**، نادي جدة الأدبي، العدد 54، شوال 1425هـ/ ديسمبر 2004، ص448.

(2) يقصد بالجوهر «الموجود الفرد الذي تسند إليه أو توجد فيه بعض أو جميع المحمولات»، ينظر: إبراهيم يوسف النجار، **مدخل إلى علم الفلسفة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2012م، ص88.

يرفض (محمد) في الحكاية الأولى الاستسلام لأوضاعه القائمة في مجتمعه بسبب إعاقته الجسديَّة، فيستطيع التغلُّب عليها وينجح في الاقتران بـ (أحلام)، حلم طفولته، وينجبان أبناء ينعمون بروح المودة التي تشعُّ من (محمد) وزوجته (أحلام).

وفي الحكاية الثانية ترفض (هدى) حياتها الزوجية مع (عمر) زوجها المثقَّف الحاصل على شهادات عليا لكنَّه معاق إعاقة ثقافيَّة عندما يتعلَّق الأمر بتعامله مع المرأة.

وفي الحكاية الثالثة يرفض (عبيد) - مجهول النسب - نفسه أولاً، ثم يرفض المجتمع الذي لا يتقبَّله هو وإخوانه من أبناء الدار حيث تنظر إليهم ثقافة المجتمع نظرة دونية.

يوحي ظاهر الرواية بأنَّ انتصار (محمد) على إعاقته هو الحكاية الأساسية التي بُني عليها هذا العمل الروائي، ذلك إذا اعتبرنا عنوان الرواية وبدايتها ونهايتها، كذلك إذا أضفنا اعتبار المبدعة ذاتها في أحد حواراتها[1].

وإذا قرأنا الرواية وحاولنا ربط الحكايات بعضها ببعض فإنَّنا نلحظ أنَّها تقوم على رفض المرأة للدونيَّة والانتقاص الذي يحطُّ من قدرها: هي لا ترفض الرجل عندما يُعاق جسديًّا، بل ترفضه عندما يُعاق ثقافيًّا، فقد قبلت (أحلام) (محمد) وكوَّنا بيتًا سعيدًا، بينما رفضت (هدى) (عمر) بعد زواجها به، وهو الرجل الذي

(1) ينظر: **صحيفة الرياض السعودية**، العدد 15107، الثلاثاء 15/ 11/ 1430هـ / 3/ 11/ 2009م.

اختارته قبل ذلك؛ لأنَّه كان «**شغوفًا بالعلم آملة أن يصنعا معا مستقبلهما ويتعاونا لنيل الشهادات العليا**»[1]، لكنَّه على الرغم من علمه وثقافته إلا أنَّه كان محتقِرًا للمرأة منتقصًا لها حسب أحداث المتن الروائي.

بُنيت هذه الرواية على أساس رفض المرأة للرجل عندما يكون مصدر قمع لها وتسلط على واقعها؛ ولأنَّ الرفض في العمل الإبداعي يختلف عنه في الواقع، فقد جاءت الحكاية الأولى حكاية (محمد) لتعرض الدور المتفاني الذي تقوم به المرأة عندما وافقت (أحلام) على الاقتران بابن عمِّها (محمد) المعاق جسديًّا على الرغم من عدم نجاح عمليَّته الجراحية، ونجاحها معه في تأسيس بيت سعيد، خُتمت الرواية ونحن نشاهد صوره الجميلة في آخر عبارات الرواية:

«أشعر يا أم خالد أني نجحت، فزت، ونلت كل ما أردته من هذه الحياة. أنت وثلاث إنجازات جبارة.

- أشهد يا أبا خالد أنك (وصلت ولا قصرت)

الحمد لله الحمد لله.. تعالي حبيبتي. أريد أن أريح رأسي بين ذراعيك فقد أتعبني طول الجري.

وغفا مبتسمًا»[2].

---

(1) هديل محمد، **ذاكرة السرير**، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2009م، ص108.

(2) المصدر نفسه، ص253.

أما في حكاية (عبيد) فإنَّنا أمام شخصيَّة ترفض الانتقاص والدونيَّة كونها مجهولة النسب، هذه الحكاية تُدرج في بناء الرواية وتبدأ عندما يعثر (أبو محمد) على وليد ملفوف بقطعة قماش على قارعة الطريق[1]. وبطبيعة الحال فالقصَّة في الرواية عمل خيالي يختلف عن الواقع فالرواية ليست خبرًا ينقل أحداثًا وقعت بقدر ما هي عمل فني أدبي يحمل خطابًا له دلالاته ومقاصده وأهدافه الكلاميَّة، فلماذا أورد الخطاب الروائي حكاية (عبيد)؟

نجد أنَّ هذه الرواية باعتبارها شكلاً لغويًّا من أشكال التعبير تضمر وظيفة الرفض النسقيَّة التي تركِّز عليها هذه الرواية، فحكاية (عبيد) جاءت لترسخ نسق الرفض للاحتقار والتسلُّط والقمع وسلب الحقوق، من خلال عرض مواقف دالَّة تعرَّض لها (عبيد) من المجتمع، حتى يتم التعاطف مع كلِّ من يتعرَّض لمثل ما تعرَّض له (عبيد)، والمقصود بالتعاطف في المقام الأول المرأة التي تمثِّلها (هدى) في هذه الرواية، فكأنَّ حكاية (عبيد) ممهِّدة لها؛ لأنَّها سبقتها ثمَّ زامنتها في المبنى الحكائي. فكان التوسُّل بصورة الرجل المقموعة من الرجل حيلة نسقيَّة من حيل السرد النسائيَّة ومبرِّرًا لرفض واقعها الذي تعانيه معه.

وإذا عاد القارئ إلى حكاية (هدى) مع زوجها (عمر) رأى فيها شخصيَّة نسائيَّة تهرب من واقعها الحقيقي إلى واقع شخصية (بحر) الافتراضيَّة على الإنترنت وتتعلَّق به دون أن تراه ودون أن

(1) ينظر: المصدر السابق، ص69.

تعرف له اسمًا أو شكلاً أو وصفًا، وسرُّ تعلقها به أنَّه يمثِّل محمولات الرجل الإنسانيَّة التي تقدِّر المرأة وتحترمها ولا تسلبها حقوقها، حكاية (بحر) مع (هدى) تبدأ وتنتهي عبر الإنترنت الافتراضي[1] في إشارة إلى أنَّ الرجل الحلم للمرأة شخصيَّة افتراضيَّة لا توجد على أرض الواقع، وهذا رفض حاد من المرأة في خطابها الإبداعي، هي ترفض الرجل المتسلط القامع لها حتى لو كان وسيمًا مثقفًا مثل شخصية (عمر) في رواية (**ذاكرة السرير**) أو فنانًا محترفًا مثل شخصية (محسن) في رواية (**ستر**)[2]، **بينما تقبل الرجل سواء أكان معاقًا جسديًا، أم مجرَّد اسم افتراضي خلف ضباب شبكة الإنترنت العنكبوتيَّة متى ما كانت صفاته وثقافته مهادنة لها عادلة في حقوقها المشروعة لها. بل إننا نجد أنَّ بعض الشخصيَّات النسائيَّة ترفض فكرة الارتباط بالرجل مطلقًا خوفًا من تحييده لوجودها حيث نقرأ عن شخصية (ريم) في رواية (لعبة المرأة رجل): «تقدم الكثير لخطبتها لكنها كانت رافضة لفكرة الزواج جملة وتفصيلاً، خوفًا من أن يصبح الزواج عائقاً أمام طموحها ومستقبلها والأهم الفكرة الراسخة في ذهنها أنها لن تكون جارية لرجل في يوم من الأيام، وحتى عندما تلوح في أفقها فكرة الارتباط هنا تريد رجلاً تابعاً لها تملكه بثروتها وتقوضه بشخصيتها القوية**»[3]. ما يُلاحظ بوضوح في هذا المقطع هو

(1) ينظر: المصدر السابق، ص251.

(2) ينظر: رجاء عالم، **ستر**، ص95.

(3) سارة العليوي، **لعبة المرأة.. رجل**، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط3، 2010م، ص23.

رفض المرأة لوجود رجل يقوِّض كيانها ويحيِّد من وجودها، فإن حدث ووُجد رجل في حياتها زوجًا لها فإنَّها ستختاره رجلاً ضعيفًا تابعًا لها تقوِّض وجوده بمقوِّمات القوَّة التي تمتلكها (الشخصيَّة القويَّة، المال الوفير) مما يدلُّنا على وجود خلل ثقافي عام سواء في شخصيَّة الرجل أو المرأة، فالتقويض وقمع الآخر لا ينتفي عن المرأة لأنَّها امرأة تُوصف بالرحمة والشَّفقة وتقدير الآخر بل ينتفي عنها لأنَّها لا تملك غالبًا ـ في مقابل الرجل ـ مقوِّمات القوَّة فإذا ما امتلكتها انتقلت إليها ثقافة القمع والإقصاء التي يكون مدارها توافرها في أيٍّ من الطرفين مهما كان جنسه.

وفي روايات نسائية أخرى يتكرَّر الخوف من الرجل والتحذير منه حيث يُصوَّر على أنَّه مصدر خطورة على المرأة، ولا شكَّ أنَّ هذا الخوف ما هو إلا رفض غير مباشر لواقع المرأة في مستواه الاجتماعي الذي تعانيه من الرجل، فيصبح هذا التحذير الصادر من الشخصيَّات النسائيَّة في تلك الروايات بعضهنَّ لبعض رسائل رفض لتلك المحمولات المسندة إلى الرجل القامعة للمرأة، ففي رواية (**هند والعسكر**)، نقرأ: «**تخاف عموشة كثيرًا من الرجال، حتى إنها حدثتني عن آثار قرصاتها أفخاذ بناتها لتمنعهن من الاقتراب من الرجال**»[1].

وعندما ترى (عمُّوشة) استغراب (هند) وهي تخاطبها في المقطع السابق، تلخِّص لها رؤيتها وتصورها نحو الرجل بقولها:

(1) بدرية البشر، **هند والعسكر**، ص17.

«يا بنتي الرجل مثل الكلب، إذا شاف المرأة غاب عنه كل شيء وسال لعابه»[1].

هذه العبارة على قلة ألفاظها محملة بدلالات عديدة، فـ(عمُّوشة) وهي هنا تتحدَّث بوصفها امرأة ذات دراية بالرجال، تجعل جنس الرجل في مقابل جنس المرأة، أي إنَّ العبارة تشمل كل من يُطلق عليه اسم رجل،كبيرًا كان أم صغيرًا، محافظًا أم غير محافظ في مقابل جنس المرأة في جوهره أيًّا كانت محمولاته.

والنتيجة الوخيمة التي تتوقعها (عمُّوشة) من الرجل مصدرها أنَّه رجل حتى لو كان على قدر عال من الدين والخلق، يُفهم ذلك من قولها: «**غاب عنه كل شيء**» أي إنَّ الرؤية البصرية من الرجل ستفقده دينه فلن يردعه، وستفقده أخلاقه فلن تثنيه، لتأتي - بعد أن يفقد قيود الدين والخلق - الخطورة التي تسكن وعي تلك المرأة وهي افتراس الأنثى (**وسال لعابه**)، فإذا ما ربطنا بين كلام (عمُّوشة/ المرأة) في هذا النص بوصفه عملاً متخيَّلاً، وثقافة المجتمع بوصفه واقعًا، وجدنا النسق نفسه، الرجل دائمًا وبدون أيِّ استثناء ـ في نظر المجتمع ـ مجرَّد ذئب، والمرأة فريسة، وليس بين المفترس والطريدة إلا أن يراها.

كما أنَّ العبارة السابقة تحمل في طيَّاتها تفضيلاً للكلب على الرجل، فالكلب تدفعه غريزته إلى الافتراس دون وجود روادع لديه فهو حيوان لا عقل له، أمَّا الرجل فيحمل غريزة، تدفعه إلى

(1) المصدر السابق، ص17.

الافتراس مثل الكلب، لكنَّه عاقل، مكلَّف شرعًا، ومع ذلك لا تفلح تلك الروادع في منع غريزة الافتراس لديه، عندها لا يبقى حسب رؤية (عمُّوشة) إلا أن تبتعد المرأة/الفريسة عن مستوى الإبصار من الرجل / المفترس. وهنا يكون الخوف مبرَّرًا حسب هذه الثقافة الرافضة لواقع المرأة مع الرجل، من قبل كل امرأة تجاه بنات جنسها، وهو ما انعكس بجلاء في تشكيل صورة المرأة في عدد كبير من الروايات النسائيَّة المدروسة إذ نرى على سبيل المثال شخصيَّة (مريم) في رواية (**عيون الثعالب**) تسترجع نصائح صديقتها (عبير)، فتقول: «**عبير كانت ضد كل الرجال وتراهم «كلاب لابسة ثياب» مثقفهم على جاهلهم يتساوون أمام المرأة! نصحتني عبير أن أكون حذرة جدًا**»[1].

وكذلك تحمل (منى) في رواية (**لم أعد أبكي**) الرؤية نفسها إذ تقول: «**ينظر الرجال مهما علت مناصبهم في كل بقاع الدنيا إلى المرأة على أنها فريسة يجب الانقضاض عليها في اللحظة المناسبة**»[2].

وهكذا يكشف السرد عن نظرة المرأة إلى الرجل التي دائمًا ما تتَّسم بالتوتُّر والخوف بوصفه مصدر خطر محتملاً حتى لو كان بناء شخصيتَّه السرديَّة دالاًّ على إيجابيَّته نحو المرأة مثلما نرى ذلك جليًّا في رواية (**حب في العاصمة**) حيث نقرأ هذا الحوار بين (ريناد) و(نواف) ابن عمِّها وعريسها المحتمل، بعد خوفه عليها من السائق الجديد لعائلتها:

(1) ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص162، 163.

(2) زينب حفني، **لم أعد أبكي**، ص53.

«نواف: حبيبتي، لماذا لا أوصلك أنا لأحافظ على سلامتك بنفسي؟

ردت ريناد بدلال:

- بل أنا أخاف على سلامتي معك.

قال نواف يعاتبها: لماذا؟

ريناد: لأني أحبك»[1].

تبرير (ريناد) لخوفها من (نواف) لم يحمل سوى نصف الحقيقة، فعلى الرغم من قوَّة العلاقة التي تربط بينهما، وعلى الرغم من بناء شخصيتَّه سرديًّا على نحو يظهر إيجابيَّته نحو المرأة عموماً إلا أنَّها لا تنسى أنَّه مصدر خطورة محتملة، وقد أدركت في مقارنة سريعة بين (نواف) وسائق عائلتها أنَّ الأول أشدُّ خطرًا عليها، نظرًا إلى موقع القوَّة التي تميزه، فهي وإن كانت في موقع ضعف بوصفها أنثى في مقابل أي رجل إلا أنَّ ذلك الضعف يزداد أمام (نواف) عند مقارنته برجل آخر أقلَّ قوَّة في نظرها منه.

وإذا انتقلنا إلى رواية (**رجل من الزمن الآخر**) فإنَّنا سنظنُّ من الوهلة الأولى أنَّها لا تسير في الاتجاه الذي اختطَّته معظم الروايات النسائية السعودية التي تُظهر الرجل في مظهر السلبيَّة خصوصًا في واقع علاقته بالمرأة، لكنَّ القراءة المتأنية تجعل القارئ يدرك أنَّ الرواية وبداية من عتبتها الأولى تبيِّن أنَّ الراوية تتحدَّث عن رجل نكرة، وما ميَّزه هو أنَّه من الزمن الآخر، أي من

(1) وفاء عبد الرحمن، **حب في العاصمة**، ص71.

زمن غير الزمن المعروف المعيش واقعيًّا المليء بنماذج للرجال لكنَّهم ليسوا مثل رجل الزمن الآخر الذي يتفوَّق عليهم، والعنوان في مدلوله بقدر ما يميِّز ذلك الرجل إلا أنَّه يدين جميع الرجال غيره، ويرفض واقع المرأة المقموع معهم، خصوصاً في الزمن الحاضر، وكأنَّ وجود رجل مميَّز لا يتحقَّق إلا إذا انتمى إلى زمن غير زمنه الذي تشكَّل فيه.

وتُقدَّم الروايةُ للقارئ من خلال راوٍ داخلي (زينب) التي تسرد بضمير المتكلم، ثمَّ يُسند السردُ إلى شخصيَّة نسائيَّة أخرى هي جدَّة الراوية الرئيسة (سلمى) ليظهر صوتها في توارٍ تامٍّ للراوية الأولى التي تختفي بعد (27) صفحة فلا تظهر إلا قبل نهاية الرواية بتسع صفحات.

في هذه الرواية تُعرض صورة الرجل الحلم القادم من الزمن الآخر في الجزء الأكبر الذي تتولَّى فيه الجدَّة السرد من خلال مذكِّراتها، حيث يأتي أحد فصولها حاملاً لعنوان الرواية[1].

وتأتي هذه الصورة نموذجيَّة لذلك الرجل الحلم من وجهة نظر الشخصيَّة النسائيَّة سواء في جوانبها الجسدية أم المعنوية، على مستوى علاقاتها الزوجيَّة، والأسريَّة، أم على مستوى علاقاتها مع أبناء مجتمعها، وعند تحليل تلك الصورة يظهر بالرغم من طول الحيِّز الذي أُفرد لها أنَّها لا تخرج - إذا كُثِّفت زاوية النظر - عن ملمح واحد تفتقده المرأة في الرجل كما يضمره خطابها، فلم

(1) عنوان الفصل الرابع (رجل من الزمن الآخر).

يتحقَّق إلا في شخصيَّة الرجل الحلم (رباح). ما ميَّز (رباحًا) الشخصيَّة الذكوريَّة الحلم هو أنَّها شخصيَّة تتَّسم بالعطاء والتضحية والاحترام والتقدير للمرأة؛ ولذلك فقد ربحت تلك الشخصيَّة إعجاب المرأة وحبَّها بشكل مطلق كما في مذكِّرات (سلمى)؛ لذا جاء اسمه (رباحًا) بوصفه علامة دلاليَّة على تلك الشخصية.

ومن خلال هذا اللجوء إلى تلك الشخصيَّة الخياليَّة القادمة من الزمن الآخر، يتبيَّن أنَّ «رواية المرأة في السعودية نمط من الكتابات السردية التي تتَّخذ من الفن منطلقًا للتعبير عن جدل الذَّات مع الواقع، هاربة من الكائن إلى واقع ينبغي أن يكون حتى ولو في المتخيَّل السردي»[1].

وهو بلا شكٍّ رفض لواقع المرأة المأزوم مع الرجل تجسَّد من خلال إقصاء صورة الرجل الإيجابي فنيًّا في السرد من خلال تغييبه كليًّا (بالموت)، وهو ما تكرَّر سرديًّا في رواية (**سعوديات**) حيث تفوَّقت شخصية (ياسمين) في عالم المال والأعمال وفي العلاقات المجتمعيَّة وفي اختيارها لمستقبل حياتها الزوجية بعد وفاة والدها[2]، وكذلك في رواية (**وأشرقت الأيام**) التي نقرأ فيها هذه الصفات المثاليَّة لوالد (شروق): «**إنها الابنة الوحيدة لرجل عظيم، رباها على الأخلاق والدين وحسن المعاملة، وكان هذا الرجل عظيماً بأخلاقه وحبه للناس، كان يساعد الفقير والمسكين، ويحن على اليتيم.. ينصر المظلوم،ولا يفوته فرض ديني.. واصل**

(1) ينظر: حسن النعمي، **خطاب السرد (الراوية النسائية السعودية)**، ص674.

(2) ينظر: سارة العليوي، **سعوديات**، ص233 على سبيل المثال.

لرحمه وذويه. . والأعظم من ذلك حسن أخلاقه مع أسرته، حيث كان محبًا متفانيا لزوجته »[1].

لكنَّ هذا الرجل / الحلم، لم يدم طويلاً «**فقد مرض بعد إكمال طفلته سنتها الرابعة مرضاً شديدًا أودى بحياته، وقد شعر بأنه مرض الموت، فأوصى زوجته بابنته وبنفسها**»[2].

إنَّ إقصاء الرجل / الحلم في خطاب المرأة المتخيَّل دلالة رفض ثقافيَّة لواقعها المقموع معه؛ لذا فقد تحوَّلت كتابة المرأة من «صفتها الأدبيَّة إلى صفتها الاجتماعيَّة، ومن صفتها السرديَّة إلى صفتها الإيديولوجيَّة، بغية تأسيس خطاب مضادٍّ لخطاب الرجل، فمثلما يمارس الرجل حرب الإقصاء في خطابه الواقعي، تمارس المرأة إقصاءها له في الخطاب المتخيَّل بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء في خطابها الواقعي مع الرجل»[3]. هذه الحيلة الفنية في سرد المرأة التي تقصي من خلالها الرجل الحلم من الواقع لتعيده إلى المتخيَّل هي في حقيقتها رفض لواقعها المقموع معه، فوجوده ضعف لها، وغيابه قوة لها، وفرصة لإثبات ذاتها، نقرأ في رواية (**ستر**) حوارًا يصرِّح عن ذلك بوعي نسوي رافض:

«**هتفت طفول بتوق:**

«**هل يعقل أن أشعر بكل هذا الضعف دون رجل؟ بتحدٍّ للذات**

---

(1) مريم الحسن، **وأشرقت الأيام**، ص19.

(2) المصدر نفسه، ص20.

(3) حسن النعمي، **خطاب السرد (الراوية النسائية السعودية)**، ص675.

علَّقت مريم، «الضعف الحقيقي مع الرجل، وبالرجل اسأليني»[1].

وتلجأ - في أحايين أخرى - الروايات النسائية إلى حيل فنية أخرى في سردها عندما تتَّخذ الرواية النسائيَّة رواة ذكورًا حتى تعبِّر عن رفض المرأة واقعها مع الرجل المتسلِّط عن طريق إعطائه «سلطة الكلمة ليقول ما تريده هي أن يقول متفنِّنة في سحبها منه تارة لا بالمعنى المباشر بل بالمعنى الرمزي ثمَّ إعادتها له تارة أخرى حسبما تحتاجه طبيعة النصِّ من معالجة سردية»[2]. يتجلى ما ذُكر في رواية (**الانتحار المأجور**) التي يُسند قصُّها إلى راو داخلي مشارك في أحداث الرواية حيث تبدأ الرواية اجتماعيَّة وتنتهي سياسيَّة بموت الراوي في عمليَّة انتحاريَّة، قبل أن ينتقل القصُّ إلى ضمير الغائب في آخر صفحات الرواية، ومن خلال الراوي الذي يضطلع بوظيفة القصِّ نتعرَّف إلى ما تعانيه شخصية (نوال)[3] من واقع قاس يفرضه عليها (أبونايف) الممثِّل لشخصيَّة الرجل القامع لها، وهي الشخصية المرفوضة من قِبَل المرأة بوجه عام، يقول الراوي: «**أي قانون يسمح بهذا. أي شريعة ترضى بأن تباع أختي في سوق نخاسة رخيص كهذا. أي شريعة تقبل بأن تدفن صبية بعمر الزهور في حضن رجل على حافة قبره**»[4].

---

(1) رجاء عالم، **ستر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2007م، ص38.

(2) صابر الحباشة، **المتن السردي في الخليج العربي (مساءلات نقدية)، مجلة حقول**، ربيع الأول 1429هـ / مارس 2008م، ص27 بتصرف.

(3) ينظر: آلاء الهذلول، **الانتحار المأجور**، دار الساقي، بيروت، 2004م، ص48، 49 على سبيل المثال.

(4) المصدر نفسه، ص34.

هذا التساؤل الرافض يصدر من (الراوي/ الرجل) الذي يسيطر على عرض أحداث الرواية ويهيمن عليها ظاهريًّا، لكنَّه في الواقع وعلى امتداد الرواية يتَّخذ زاوية وحيدة - حُدِّدت له فنيًّا - يحمل فيها القارئ على التعاطف مع الشخصيَّات النسائيَّة الواردة في أحداث الرواية ليرفض في تسخُّط غير موارب تسلُّط الشخصيَّات الذُّكورية الأخرى دونما إتاحة لها كي تعرض رؤيتها أو يُسمع صوتها.

هذا الموقع المحدد (للراوي /الرجل) بوصفه أداة للعرض[1]، يضفي بشكل غير مباشر حياديَّة موضوعيَّة (مقصودة) من شأنها إقناع المتلقِّي وجعله شريكًا في الرفض النسائي لواقع المرأة المقهور في عالم الرجل.

ولسيطرة نسق الرفض في الروايات النسائيَّة حضورها المؤثِّر لا على عناصر النص الروائي فحسب، إنَّما على مستوى العتبات النصيَّة سواء في العنوان أم صورة الغلاف أم الإهداء أم الاستهلال قبليًّا كان أم بعديًّا.

يتبيَّن ذلك الحضور المؤثِّر لنسق الرفض في النصِّ المحيط - كما يسميه (جيرار جينيت)[2] في رواية (**نساء العتمة**) حيث يكشف لنا تحليله عن وجود وظيفة نسقيَّة للنصِّ المحيط الذي انتظم - كما سيكشف التحليل - حول دلالة الرفض النسقيَّة من منظور الكاتبة

(1) ينظر: عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1417هـ/ 1996م، ص25.

(2) ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص44.

في هذا النص الروائي الذي تتوحَّد فيه رؤيتها مع رؤية الراوية التي تشارك بوصفها إحدى شخصيات هذه الرواية[1].

أ ـ عنوان الرواية

يحمل عنوان (نساء العتمة) قصديَّة دلاليَّة ذات قيمة إيحائيَّة تحفِّز القارئ على اكتشاف تلك العتمة التي نسب العنوانُ نساءَ الرواية إليها، وعندما يتوغَّل المتلقِّي في النصِّ يجد العتمة قد لفَّت الفتاتين (أريج، وعبير) سنوات طويلة داخل غرفة ضيِّقة، تلك العتمة عتمة ماديَّة فرضها على الفتاتين أخوهما خوفًا من عار متوهَّم، وهناك أيضًا عتمة معنوية أخرى حيث عاشت شخصيَّات نسائيَّة أخرى تحت تسلُّط الرجل وقهره مثل شخصية (زهرة).

هذه العتمة التي تحاصر المرأة، تستلزم السؤال عمَّن يقف وراءها؟

تأتي القراءة المحفزة من العنوان للرواية، حاصرة لها في شخصيَّة الرجل، ولا شكَّ أنَّ في تحفيز القارئ على اكتشاف ما تتعرَّض له المرأة من قمع وتسلطٍ إشراكاً له في رفض واقعها المعتم مع الرجل، وبذا تتمُّ استمالة المتلقي في رحلة الرفض التي وقف القارئ عند أولى عتباتها عند العنوان المندرج ضمن فئة «العناوين الموضوعية، وهي التي ترجع إلى النصِّ نفسه، أي بجعلها النصَّ مرجعًا لها، حيث تعيِّن النصَّ إلى حد جعله موضوعًا»[2].

---

(1) اسم الشخصية: أريج. ينظر: فوزية الخليوي، **نساء العتمة**، ص56.

(2) عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص76.

ب ـ صورة الغلاف

تُظهر صورة الغلاف فتاتين تقفان تحت نخيل يرمز إلى العطاء، ويعتِّمها اللون الأسود فلا تتبيَّن ملامحهما،، وأمامها أضواء لا تصل إليهما حيث تحبسهما أبعاد الصورة في منطقة الظلِّ، بينما يأتي اسم الكاتبة باللون الأبيض في أسفل الصورة.

والعلاقة بين اللونين تكشف عن وظيفة نسقيَّة لصورة الغلاف مفادها أنَّه لا خلاص للمرأة من واقعها المظلم مع الرجل المتسلِّط الذي يحرمها الضوء والعطاء إلا عندما ترفض المرأة واقعها فتحمي نفسها وتمدُّ يد العون لغيرها - من بنات جنسها - لتخلِّصها من (سواد) الرجل مستعينة (ببياض المرأة وصفائها).

هذه الوظيفة النسقيَّة لصورة الغلاف، جاءت استثمارًا للصورة بوصفها «فنًّا بصريًّا له هيمنته المؤثِّرة في الحياة المعاصرة، فالصُّورة تُعدُّ موجِّهة لأهمِّ استراتيجيات التواصل الإنساني ممَّا يجعلها بؤرة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة يستطيع إدارة المواقف لصالحه»[1] باعتبارها خطابًا غير لغوي في علاقته بالعالم الخارجي، فالصُّورة لم تعد مجرَّد وسيط ينقل الواقع بل غدت خطابًا جديدًا يساهم في «تشكيل الواقع، فما يظهر في الصُّورة ليس الواقع الأصلي، بل هو نتاج إدراك ذاتي للعالم»[2]، وفي استثمار الكاتبة لدلالة الصُّورة التي

---

(1) صلاح فضل، **قراءة الصورة وصور القراءة**، دار الشروق، القاهرة1418، هـ/ 1997م، ص5.

(2) مخلوف حميدة، **سلطة الصورة (بحث في ايديولوجيا الصورة وصورة الايديولوجيا)**، دار سحر للنشر2004، م، ص7.

تؤدِّي وظيفتها النسقيَّة في النموذج الاتصالي مؤشرٌ ثقافي على وعي الجيل الجديد من الكاتبات بالفنون البصريَّة التي تحمل سمة عصريَّة حديثة غدت فيه الصورة نصًّا يحمل الأنساق الثقافية تحت غطاء جماليَّته البصرية التي تصل لأكبر قدر ممكن من المتلقِّين على اختلاف وعيهم الثقافي.

جـ ـ الإهداء

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء أكانوا أشخاصًا أم مجموعات واقعية أم اعتبارية، وهذا الاحترام من الكاتب يتَّخذ شكلين: إمَّا مطبوعًا (موجود أصلاً في الكتاب)، وإمَّا مكتوبًا يحمل اسم الكاتب وتوقيعه بخطِّ يده في النسخة المهداة[1].

وما يُقصد هنا هو الشكل الأول كما في رواية (نساء العتمة)، حيث يُلاحظ أنَّ الإهداء - بوصفه عملية تواصلية تداولية تتَّخذ من الذَّات المهدِية مرسِلاً - قد اتَّخذ نمطين من الـمُهْدَى إليهم الذين يمثِّلون الطرف المستقبل والمستهدف بالإهداء. حيث توجَّه الإهداء إلى مُهْدىً إليه خاص، وهم ثلاث شخصيَّات نسائية تربطهم علاقة القرابة بالذَّات المهدِية (قرابة الأم، وقرابة الأخوَّة) كما توجَّه الإهداء إلى مُهْدىً إليه عام «يمثِّل العلاقات العامَّة للذَّات الكاتبة مع الآخر الاجتماعي والثقافي»[2] وهم في إهداء الرواية «**العابرون.. المارون كالرِّيح**»[3]في حياة الذَّات المـُهدِية.

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص93.

(2) المرجع نفسه، ص96.

(3) ينظر: فوزية الخليوي، **نساء العتمة**، صفحة الإهداء.

بعد تحديد عناصر الإهداء التواصلية نبحث عن الدلالة النسقية المخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي من خلال الجدول الآتي:

نوع المهدى إليه	**الجنس**	**العدد**	**العطاء**	**التسمية**	**رؤية الذات المهدية**
الخاص	نساء	أقل	أكثر	محدَّدة	إثبات وقبول
العام	رجال	أكثر	أقل	مبهمة	إقصاء ورفض

يكشف الجدول السابق عن مفارقة ثقافيَّة بين نمطي المهدى إليهم ممَّا يدلُّ على رفض المرأة للرجل من خلال إقصائه من (المهدى إليه الخاص) إلى المهدى إليه العام، ثمَّ في تعمية اسمه فلا وجود لأسماء معيَّنة أو محدِّدات دالَّة عليه، إنَّما اكتفاء بوصفه العبور المارِّ دون ثبات أو قرار مَثَلُه في ذلك مَثَلُ الريح السريعة العابرة، وهذا الوصف يجعل العطاء في أقل درجاته؛ فالريح التي تعبر بسرعة تحمل معها غيثها ومطرها إلى مكان آخر.

د ـ الاستهلال

الاستهلال عند (جيرار جينيت) هو «كلُّ ذلك الفضاء من النصِّ الافتتاحي (بدئيًّا كان أو ختميًّا) والذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النصِّ لاحقًا به كان أو سابقًا له لهذا يكون الاستهلال البعدي مؤكِّدًا لحقيقة الاستهلال»(1) وله أشكال عديدة يهمُّ

(1) عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص112.

الدراسة منها (الاقتباس التوثيقي) الذي يتمركز قبل بدء النص الروائي وبعده[1].

فقد جاء الاستهلال في رواية **(نساء العتمة)** قبل نصِّها الروائي وبعده، أمَّا الاستهلال القبلي فكان عبارة عن نصٍّ خبري موثَّق من صحيفة (عكاظ)، مؤدَّاه: احتجاز فتاتين من قبل أخيهما في غرفة ضيِّقة مدة عشر سنوات حرمهما خلالها من الدراسة ومن الحياة بشكل طبيعي.

هذا الاستهلال الاقتباسي المتقدِّم على المتن الروائي «يمثِّل مناورة رمزية لمنح ما قد يُعدُّ من وجهة نظر بعض المتلقِّين هامشيًّا أو ثانويًّا، موقعًا بارزًا ورئيسًا؛ ليدلف المتلقُّون إلى أحداث المتن وشخوصه ودلالاته معبَّئين بما تلقُّوه من الاقتباس الاستهلالي، موجَّهين إلى رؤية محدَّدة تأخذ بأبصارهم وبصائرهم إلى ما يريد الكاتب/ة إدراكه»[2].

هذا التدخل التوجيهي من الكاتبة قد لا يبدو مقبولاً حسب وجهة نظر البعض ممَّن يرى حياديَّة السرد والقصِّ لكنَّ الواضح هنا أنَّ «توجيه عملية القراءة إلى دلالات محدَّدة»[3] كان لوظيفة نسقيَّة توخَّاها المرسل وتمثَّلت في رفضه هذه الحادثة التي كان من

(1) نشير إلى أن نسق الرفض يتجلى أيضًا في (الاقتباس التوثيقي الداخلي) الذي يسبق فصول العمل السردي داخل الرواية كما في رواية **بنات الرياض** في الفصول الآتية (1، 2، 4، 12، 13، 14، 15، 16، 18، 21، 33).

(2) سعد البازعي، **سرد المدن في الرواية والسينما**، منشورات الاختلاف، الجزائر 1430هـ / 2009م، ص76.

(3) المرجع نفسه، ص76.

الممكن أن تمرَّ كأيَّة حادثة اجتماعيَّة أخرى، تُروى فتُنسى، غير أنَّه أُريد لها هنا أن تتحوَّل إلى حادثة ثقافيَّة يتمُّ الربط فيها دائمًا بين حضور الرجل وقمعه المرأة. يكون ذلك في الواقع كما يظهره عنصر (النص المحيط)، ويكون ذلك في العمل الإبداعي كما في نصِّ المتن الروائي الذي صوَّر واقعًا مقموعًا للشخصيَّات النسائيَّة (أريج وعبير من قِبَل شخصيَّة الأخ)، و(زهرة من قبل شخصيَّة الزوج)، وعندما ينتهي المتن الروائي، يأتي الاختتام النصي باستهلال بعدي هو عبارة عن خمسة اقتباسات توثيقيَّة من مصادر إعلامية متعدِّدة لكنَّها في الوقت ذاته متَّفقة في روايتها لأحداث مأسوية لشخصيَّات نسائيَّة واقعيَّة، والجلاَّد دائمًا هو الرجل، ففي أربعة من تلك الاقتباسات التوثيقيَّة كانت الضحيَّة فيها دائمًا المرأة، بينما أُثبت اقتباس وحيد يتعرَّض فيه مسنٌّ لعنف بالغ من أحد أبنائه. هذا الاستهلال البعديُّ له دلالاته الثقافيَّة الرافضة لواقع المرأة المقموع من قبل شخصيَّة الرجل، فعندما نتأملُّ الجدول الآتي:

الجنس	عدد الاقتباسات	مصدر القمع	نهاية الشخصية المقموعة
المرأة	4	الرجل	الوفاة في جميع الاقتباسات الواردة
الرجل	1	الرجل	فقدان البصر

يظهر بجلاء أنَّ الاختيار لهذه الاقتباسات التوثيقيَّة لم يكن عشوائيًّا بقدر ما كان مسكونًا بنسق ثقافي موجِّه في الانتقاء الممكِّن لعنصر الاستهلال البعدي، وذلك في رسالة نسقيَّة تناوب في

حملها كلٌّ من نصِّ (المتن الروائي) و(النص المحيط) بعنصريه (الاستهلال القبلي) و(الاستهلال البعدي)، فالقارئ يبدأ الرواية بنصٍّ توثيقي واقعي لشخصيَّات نسائيَّة تعرَّضت لواقع قمع حقيقي من الرجل، ثمَّ يشرع المتلقِّي في قراءة المتن الروائي التخييلي بطاقاته التعبيرية الفنيَّة ليصوِّر روائيًّا على مدى امتداد النصِّ قسوةَ واقع المرأة مع الرجل سواء أكان أخًا أم أبًا أم زوجًا، ثمَّ تُختم الرواية بارتداد إلى الواقع الحقيقي الموثَّق عن واقع المرأة المقموع في تضافر قصدي بين النص الروائي وعتباته الاستهلالية.

وبعد تحليل النصِّ المحيط بعناصره السابقة، نرى كيف أنَّه انتظم على حمل نسق ثقافي رافض لواقع المرأة المقموع من قبل شخصيَّة الرجل، وقد تمَّ تمرير ذلك النسق من خلال التوسُّل بدلالة العنوان الموضوعيَّة، وألوان صورة الغلاف الدلاليَّة، وإقصاء نص الإهداء القصدي للرجل،كذلك ما حمله الاستهلال - بنوعيه القبليِّ والبعديِّ - من توجيهٍ مسبقٍ لعمليَّة القراءة إلى دلالات ثقافيَّة محدَّدة.

ثانيًا: رفض التصور الثقافي لأنوثة المرأة

تضجُّ الروايات المدروسة برفض نسائي لتصورات الثقافة التي تحصر أنوثتها وتقلِّصها؛ لتصبح «حدودها الزمنية مقصورة ما بين سنِّ البلوغ الطبيعي إلى ما قبل الكهولة. . . كما تحصر أنوثتها في أجزاء محدَّدة من الجسد ذاته، فليس كلُّ ما في الجسد مطلوبًا أو شرطًا للأنوثة، بل إنَّ بعضه مضادٌّ ومنافٍ للأنوثة، مثل العقل

واللسان والعضليَّة الجسديَّة»[1]حيث تُعدُّ تلك الصفات صفات ذكوريَّة ليس للمرأة فيها أي نصيب؛ لذا ظهر رفض الشخصيَّات النسائيَّة للثقافة التي ترسِّخ تلك الصفات للرجل دون المرأة حتى يكون «التعلُّق به والاتِّكاء عليه أمرًا مفروضًا عليها ومطلوبًا منها حتى تتمكَّن من إنجاز أعمالها المختلفة بوصفه مصدر القوة، والسطوة، وبوصفها الجنس الأضعف»[2].

ترفض أيضًا هذه الشخصيَّات النسائيَّة أن تتصوَّرها الثقافة جسدًا فقط دون أن يتمَّ التعامل معها على أنَّها ذات تفكر وتشعر وتطمح، ذات مستقلِّة ترغب في تحقيق طموحاتها في مستوياتها الماديَّة، والوظيفيَّة، والعلميَّة.

ففي رواية **(عيون الثعالب)** ترفض (مريم) أن ينظر إليها (علي) جسدًا جميلاً فقط دون أن يشدَّه عقلها المبدع وكتاباتها المتجاوزة «**كان يهمني رأيه في ما أكتب، لا في ما أرتدي أو كيف أبدو، كنت أريد لعلاقتي معه أن تصعد بي نحو أفق جديد فهكذا سأبدع أكثر وسأكون مختلفة ومميزة، لكنني أراه ينظر لي كما ينظر مشعل إلي، أنثى فقط!**»[3].

ترفض (مريم) هذه الثقافة المؤطِّرة لها في حدود الجسد

(1) عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة 2، ثقافة الوهم، (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، ص51.

(2) عبد الرحمن محمد الوهابي، **الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية**، ص100.

(3) ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص24.

الأنثوي، بل ترفض أن يُنظَر لها أنثى لا امرأة، فالشخصيَّة تدرك عن وعي أنَّ هذه الثقافة ترى أنَّه «ليس كلُّ النساء إناثًا، فالجسد لا يتأنَّث لمجرَّد أنَّ صاحبته امرأة، كما أنَّ المرأة ليست في أنوثة دائمة، فليس التأنيث إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية»[1].

وتحدث المفارقة عندما يقع في أسر تلك الثقافة المرفوضة من قبل المرأة، من كانت تظنه نصيرًا لها، مدافعًا عن تصوراتها الرافضة، تقول (مريم): «**آلمني وجرحني أن يتعامل معي بكل هذا اللؤم الذكوري وهو المثقف، المفكر، المنظر الذي يعتلي المنابر مناديًا بحرية المرأة وحرية الإبداع**»[2].

هنا تمثِّل (مريم) في هذه الرواية شخصيَّة المرأة المثقَّفة التي تحلم بأن يُنشَر إبداعها المكتوب الذي ترى في نصوصه نصوصًا متجاوزة لما ينشر ويكتب، تقرأ دون ملل، وتثابر على نشر ما تبدعه، لكنَّها تصطدم بمن كانت ترى فيهم نخبًا ثقافية سواء أكانوا رجالاً أم نساءً، فالرجال من أولئك المثقفين يرون فيها أنثى جاذبة لم تتخطَّ العشرين من عمرها، والنساء المثقفات يلمزن في إبداعها ويرين أنَّ ما ينشر لها من نصوص سببه جسدها الغضُّ لا عقلها الناضج.

تأتي هذه الشخصية النسائية مكرِّسةً للنسق الرافض في هذه الرواية لهذا التصور الثقافي الذي يهمِّش المرأة إبداعيًّا، فليست -

(1) عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة 2، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، ص51، 52.

(2) ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص160.

حسب ذلك التصور - في حاجة إلى أن تُعْمِل فكرها أو تشحذ قلمها ما دامت تمتلك مقوِّماتها الأنثويَّة الجسديَّة التي هي في الأصل - حسب تلك الثقافة - مجرَّد «مادَّة مصنوعة من أجل الآخر،فهي ليست ذاتًا قائمة بوجود خاصٍّ لها أو عليها. .ولكنَّها مخلوقة من أجل مخلوق آخر»[1].

إنَّ تسمية الشخصية النسائية بـ (مريم)، تسمية لها دلالتها «فاسم الشخصية في العمل السردي له إيحاءات كثيرة ممكنة تختلف دلالاتها بحسب مذاهب الكتُّاب ومقاصدهم»[2]، ولعلَّ الدلالة هنا دلالة ثقافية رافضة، فـ(مريم) اسم له محمولاته الدينيَّة والتاريخيَّة والثقافيَّة الدالَّة على الذَّات القائمة بوجودها الخاص، تلك الذَّات التي أنجبت مولودها دون أيِّ اتصال جسدي بأي رجل كان.

إنَّ الإشارات التي تشي بالرفض في هذه الرواية لا تقف عند حدود تسمية الشخصيات النسائية فيها، بل تبدأ بعنوانها ذي الوظيفة الإيحائية[3] (عيون الثعالب) المركَّب من لفظين: الأول دالٌّ على الرؤية البصرية التي لا ترى في المرأة إلا جسدها، واللفظ الثاني

(1) عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة 2، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، ص74.

(2) الصادق بن الناعس قسومة، **علم السرد**، ص198.

(3) يذكر جيرار جينيت أن للعناوين قيمًا إيحائية أكثر تعقيدًا وصعوبة من أن تصنف وتعرف بمفردها وغالبًا ما يرجع ذلك إلى الواقع الثقافي كأن يكون العنوان من العناوين المعارضة. ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص85.

(الثعالب) التي تتَّسم بالمراوغة والخداع حتى تتمكَّن من فريستها، فليس لها مطلب من ضحيَّتها سوى لحمها، ولا مجال لأي تواصل خارج تلك المطالب.

إنَّ سيطرة نسق الرفض في هذه الرواية لا يتوقف عند (مريم)، فهذه (ندى) شخصيَّة أخرى، يستبين رفضها من خلال لغتها الغاضبة في النص الآتي: «**المشكلة أن كل المثقفين نصوص رديئة، نصوص مستهلكة ومليئة بالثقوب، نصوص مستذئبة! يبقى المثقف مثقفاً محترماً حتى يقتنص الأنثى بداخلك**»[1].

اللغة في النص السابق لغة غاضبة تنمُّ عن رفض حادٍّ لهذا النسق الثقافي الذي يرى في الأنثى جسدًا عليه اقتناصه، فإذا كان من صفة الجسد الظهور، ومن صفة الروح الخفاء، فإنَّ الشخصيَّة تقلب المعادلة في إشارة إلى محاولة المرأة المستميتة إظهار الصفات التي لا تريد الثقافة الذكوريَّة إدراكها مثل العقل والإبداع عند المرأة، وعلى الرغم من استراتيجية المرأة تلك التي تعتمد فيها على إخفاء أنثويَّتها الجسديَّة لإظهار صفات أخرى تعتقد الثقافة الذكوريَّة أنَّها تخصُّها، إلا أنَّها تكتشف أنَّ قناع الثَّقافة نفسه هو ما يمنح الرجل جواز المرور إلى اقتناص جسد الأنثى.

هذا الاقتناص الجسدي يمثِّل للمرأة هاجسًا ثقيلاً تشعر به في تصور (الرجل/المفترس)، و(المرأة / الفريسة) تلك العلاقة التي ترى فيها تحجيمًا لها في صورة جسديَّة تختزل وجودها في

(1) ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، ص172.

الجسد دون الروح، وهو ما ترفضه الشخصيَّات النسائيَّة في سرد المرأة، حيث نقرأ على لسان (طفول) إحدى شخصيات رواية (ستر) المقطع الآتي «**لن أسمح لأيٍّ كان أن ينظر إليَّ مثل تلك النظرة التي رأيتها في عين فهد: نظرة لفريسة تكافئ سكينه بالمزيد من الجسد!**»[1].

هذه العبارة تبدأ بنبرة رفض حادة من (طفول / المرأة)، هذه النبرة تعيد القراءة لطبيعة العلاقة بين (طفول) وزوجها (فهد)، فقد أظهر السردُ شخصية (فهد) في صورة جسد منفوخ يسعى لتحقيق بطولة في كمال الأجسام، ويتباهى في الخارج محاولاً لفت الأنظار إلى جسده المصنوع، بينما تهتمُّ زوجته (طفول) بتطوير قدراتها الذهنية فتتعلمُّ في معاهد (أمريكا) لغة جديدة، وتسعى للبحث عن عمل يعيلهما في غربتهما، وعندما لا تستطيع توفير المال لهما تعود إلى الرياض لتجد عملاً مناسبًا و«**دخلًا يفوق التوقعات**»[2] عندئذ تبادر للاتصال بزوجها «**بوسعك أن ترجع الآن...**» فيرد عليها «**ليس قبل عثورك لنا على مقر**»[3].

سرديًّا تمَّ طرق تصورات الثَّقافة الذُّكوريَّة بقوة وفي مقتل، من خلال تحوير «النمط البنائي السائد ثقافيًّا بين الرجل والمرأة، ذلك النمط الذي يجعل الرجل معادلاً للعقل (الرجل/عقل/ثقافة)

(1) رجاء عالم، **ستر**، ص228.
(2) المصدر نفسه، ص170.
(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والمرأة معادلة للجسد (المرأة / جسد/ طبيعة)»[1] فالعقل والحكمة كانت من نصيب (الزوجة /طفول)، والاعتزاز بجاذبيَّة الجسد وجعله محور التميز كان من نصيب (الزوج / فهد) حيث تمَّ تصويره متباهيًا بجسده المصنوع لجذب الأنظار إليه لا بسبب كون ذلك الجسد مصدر قوة عضليَّة مميِّزة للرجل، بل بسبب كونها مصدرًا جماليًّا (جسد مصنوع) - حسب تعبير الرواية - يستخدمه صاحبه لجذب الفتيات إليه؛ لينتهي المآل - كما لاحظت إحدى الباحثات - في النهاية إلى «أن تصبح المرأة (طفول) هي التي تعمل، وهي التي تبحث عن منزل، وهي التي تجلب المال، ليتمَّ بذلك إسقاط النموذج الذكوري ومن ثمَّ الانتصار لعقل الأنثى التي تقاوم النسق الذي يستهلكها ولا ينصفها»[2].

وفي رواية **(ذاكرة بلا وشاح)** ترفض أيضًا (فضة) هذا التصور الثقافي لأنوثة المرأة من خلال اللجوء إلى أسلوب السؤال الصامت[3] بعد أن نهرتها أختها عن البوح بمشاعر الودِّ والحبِّ

(1) محمد رضا الأوسي، **الخطاب الروائي النسوي العراقي (دراسة في التمثيل السردي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2012م، ص122.

(2) فاطمة فيصل العتيبي، **السرديات النسوية في الرواية السعودية (رجاء عالم نموذجًا)**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1430هـ/ 2009م، ص134.

(3) يعرِّفه الدكتور عبد الحميد الحسامي بقوله: «يقصد به إحساس المرء برغبته في التغيير، ورفضه للوضع القائم، لكنه لا يجرؤ على البوح، فيقف عند عتبات السؤال، ويكتفي بأدنى مستويات الرفض: فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان». ينظر: عبد الحميد الحسامي، **التحول الاجتماعي في اليمن من خلال الفن القصصي**، مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة، الرياض، 2009م، ص196.

لرجلها الذي ستتزوَّجه، وأخبرتها أنَّها ستكون «**مجرد شاة تساق إليه ليلة عرسها لذبحها، مجرد قالب تنصب فيه الأوامر**»[1]. ليحضر بعدها السؤال: «**رباه.. لماذا هذه العادات الخاطئة المغلوطة؟ لمَ توأد قصيدة حبي قبل أن أكملها؟ ولماذا على مشاعري الفياضة أن تجهض دون أن أتم حملها؟**»[2].

يكشف السؤال عن لحظة التوتُّر بين الذَّات والعالم المحيط بها، ويكشف عن التناقضات التي تشعر بها الذَّات، فهي تريد أن تعبِّر عن حبِّها ومشاعرها ولاسيَّما وهي كاتبة مبدعة - كما يظهرها السرد - ولكنَّها تصطدم بنظرة أخرى توجِّهها إلى كبت مشاعرها، هذا التوجيه يأتي من امرأة أخرى من جنسها توقظها من أحلامها لتعيدها إلى واقع تدرك أنساقه الثقافيَّة التي ترى في المرأة شاة تُساق لذبحها، ولا شك أنَّ السؤال «تحرر من الاستسلام والاستهلاك...وتبنٍّ لشيء جديد مقابل تخلٍّ عن آخر غيره»[3]، فهو يحمل في طيَّاته رفض واقع الذَّات مع غيرها، وهذا الرفض يحدث بفعل التحوُّل الثقافي والفكري للمرأة نفسها داخل مجتمعها عندما يتوافر لها وعي ملائم بذاتها إذ لا تحمل كلُّ امرأة تصوُّرًا رافضًا ينطلق من وعي مسبق، فالمجتمع يُوجد فيه من النساء من تقبل أو تتبنَّى التصور الثقافي الذي رفضته شخصيَّة المرأة في النماذج السابقة؛ وذلك نتيجة للثقافة الذكورية التي أثقلتها «بصور

(1) حسنة بنت عبد الله القرني، **ذاكرة بلا وشاح**، ص63.
(2) المصدر نفسه، ص63.
(3) عبد الحميد الحسامي، **الحداثة في الشعر اليمني**، وزارة الثقافة والإعلام، صنعاء، 1425هـ/ 2004م، ص45.

الجمال الأنثوي التي أحكمت حلقاتها عليها بمنتهى القسوة، محاولة تثبيت خضوعها واستلابها عبر إيهامها بأنَّ الفضيلة في حسن المنظر، وليس في العمل الصالح»[1].

ويعود السؤال الرافض مرَّة أخرى بعد إتمام زواج (فضة) بـ(جاسر) حيث تقول: «**ترى ماذا تخبئه لي الأيام مع هذا التمثال الحجري؟! الذي لم أتمكن بعد من دخول رأسه والوصول إلى قلبه بعقلي**»[2]. حيث يُلاحظ ظهور نبرة الرفض من خلال تركيز الراوية على المرأة / العقل، لا المرأة /الجسد، فالمرأة في المقطع السابق تستعين بعقلها لإدراك كنه علاقتها بزوجها مستبعدة عاطفتها وقلبها، في دلالة ثقافيَّة على رفضها أن تكون المرأة مجرَّد جسد لا عقل فيه؛ لذلك يرى الباحث في المقطع السابق جملة ثقافيَّة للراوية صوَّرت فيها زوجها تمثالاً حجريًّا (شيئًا ماديًا) لا روح فيه ولا عقل، فزوجها مجرَّد جسد محسوس بالرؤية البصرية يستمتع بجماله دون حوار معه أو اتصال متبادل، بينما تحضر هي بجوار هذا التمثال الحجري بعقلها. وهذا تبديل تنشئه الشخصيَّة بوصفه موقفًا دفاعيًّا تبدِّل فيه الذَّات المواقع مع الآخر الذي ترفض تصوره الثقافي عنها حتى يتفهَّم معاناتها.

وهذه الشخصية برغم حبِّها لزوجها إلا أنَّها ترفض أن يكون دافعه للزواج بها افتتانه بجمالها الجسديِّ فقط. فها هي تصف حبَّها

---

(1) هارولد روزنبرج، الرجولة أسلوب وسلوك، نقلاً عن: محمد رضا الأوسي، **الخطاب الروائي النسوي العراقي**، ص159.

(2) حسنة بنت عبد الله القرني، **ذاكرة بلا وشاح**، ص80.

له في المقطع الآتي فتقول: « . . **حبي الذي يتدفق مع كل ضخة دم صادرة عن قلبي الذي لم يكل عن الخفقان بشدة منذ أن عرفه، بالرغم من مصارحة جاسر لي، تلك المصارحة الجافة التي أخبرني فيها بأنه لولا جمال خلقتي؟** [هكذا] **وحسن مظهري الذي رآني فيه أول مرة لما فكر بالزواج مني، أو حتى خطبتي، لكن لا بأس فليلغ عقلي الآن. .**»[1].

تؤجل الشخصية المواجهة محوِّلةً رفضها إلى تبنِّي تغيير واقع زوجها من خلال عزمها على أن تصنع منه «**رجلاً ذا مشاعر**»[2] على الرغم من «**طاغوت الذكورة والفحولة** »[3]، وهذه المحاولة لا تعني قبولها الدائم لواقعها أو التعايش المستمرَّ لها في ظله، تقول: «**لكني لن أسمح له ولا لنفسي بأن أعيش كأي أنثى ذليلة**»[4].

ويحسن إغلاق هذا المبحث بالإشارة إلى أنَّ تجليَّات نسق الرفض لدى الشخصيَّات النسائيَّة تكشف عن توقُّف ذلك الرفض عند حدود واقعها الاجتماعي وبشكل أدقَّ عند حدود مملكة الرجل أيًّا كان موقع صلته بها سواء أكان زوجا أم أبًا أم أخًا أم قريبًا أم شخصية أخرى عامَّة، حيث تكون الصفات المعنويَّة السلبيَّة هي محور تركيز رفضها دون الصفات الجسديَّة، فوجود رجل يحترم كينونتها وهو معاق جسديًّا خير لها ـ بحسب خطاب السرد ـ من

(1) المصدر السابق، ص 80، 81.
(2) المصدر السابق، ص79.
(3) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(4) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

رجل وسيم، وسليم، وحائز أعلى الشهادات العلميَّة لكنَّه يقصيها غير مقدِّر لها. ومن هنا رأينا في السرد المدروس إقصاءً فنيًّا خياليًّا تُنحِّي فيه الشخصيَّة النسائيَّة سرديًّا شخصيةَ الرجل عن المتن الحكائيِّ كي تقوم بتثبيت نفسها وشقِّ طريق نجاحها، فقد دلَّ أكثر من نموذج روائي على وجود ثنائية للحضور والغياب بين الرجل والمرأة، فعندما تحضر شخصيَّة الزوج ـ على سبيل المثال ـ سرديًّا فإنَّها تقصي المرأة من مسرح الأحداث وتلغي كينونتها نظرًا إلى موقع القوة الذي تُمَوضِعُه فيه الثَّقافة الذكوريَّة، وعندما تغيب شخصيَّته سرديًّا بسبب الإعاقة أو المرض الشديد أو الموت، تلمع شخصيَّة المرأة، ويطَّرِدُ نجاحها، فلا يعكِّر صفو ذلك النجاح إلا الدُّخول في المستوى الثاني من أنساق الرفض القائم بسبب ثنائيَّة العقل والجسد، فالمرأة في رحلة نجاحها الذَّاتي ترفض أن يتصوَّر الرجل بأنَّه وحده من يختصُّ بالقدرات العقليَّة والصفات المعنويَّة الإيجابيَّة بينما المرأة لا نجاح لها ـ وفق منظوره ـ إلا بمقدار ما يمنحه لها كيانها الجمالي، فهي في كلِّ الأحوال جسد أنثوي لا يسعها الخروج من دائرته.

الخاتمة

لقد توصَّلت الدراسة إلى جملة من النتائج نوجزها في الآتي:

1 ـ برزت شخصيَّة الأمِّ بوصفها أشدَّ تمثُّلاً لأنساق المجتمع المحافظة في تربية البنات من شخصيَّة الرجل أيًّا كان موقعه القرابي منهنَّ بدءًا بشخصيَّة الأب ثمَّ الأخ، ومردُّ ذلك إلى وجود أنساق ثقافية كامنة تتمثَّل في خوف شخصيَّة الأمِّ وحذرها من الإخلال بشروط المجتمع الثقافيَّة التي يؤدِّي تجاهلها إلى فقدان القبول المجتمعي في مستوياته كافَّة ومن ثمَّ تضاؤل فرص تأسيس أسر مستقبليَّة لبناتها من خلال رابطة الزَّواج المقدَّسة.

2 ـ على الرغم من التحوُّلات الثقافيَّة التي مرَّ بها المجتمع السعودي في العقود الأخيرة إلا أنَّ هناك أنساقًا ظلَّت راسخة في تفكير شخصيِّة المرأة (الأم أو من تكون في مقامها) ومنها: نسق التفضيل المطلق للأبناء الذُّكور على الإناث على أساس الجنس فقط دون النظر إلى الاعتبارات الأخرى التي يتفاضل فيها كلٌّ من الذَّكر والأنثى مثل البرِّ والتقوى والصلاح.

3 ـ إنَّ لقاء الذَّات الأنثويَّة والآخر المختلف عنها ثقافيًّا رجلاً

كان أو امرأة، يجعل تلك الذَّات لا تنفكُّ عن أنساقها الثقافيَّة المحافظة التي تشرَّبتها منذ نشأتها سواء أكانت مصادرها دينيَّة أم اجتماعيَّة أم هما معًا، فقد تتداخل وقد تتباين إلا أنَّها تظلُّ مشكِّلةً لبنية تفكير الذَّات المنتمية إلى ثقافة مجتمعها مهما حاولت التحرُّر والخروج من عباءة تلك الثقافة السائدة ولاسيَّما إن كان مصدر تلك المحافظة مصدرًا مجتمعيًّا.

4 ـ تَمثُّلُ الشخصيات النسائية لنسق الستر بوصفه حماية للذات، أو ما هو في حكم الذات خضوعًا لثقافة المجتمع التي تفضِّل الصمت والتكتُّم على البوح والشكوى خصوصًا في كل ماله علاقة بالمرأة.

5 ـ لنسق الستر دوافع عديدة في حياة الشخصيَّة النسائيَّة منها: الخوف من العين أو الحسد، والخوف من تأخير زواجها أو منعه، والبعد عن الشهرة ولاسيما عند المبدعات أدبيًّا حتى لا تكون مشاعرها مكشوفة أمام ثقافة المجتمع الرافضة لها،وكذلك الحذر من الفضيحة حتى ولو كانت تلك الفضيحة متوهَّمةً مثل الخوف من كشف الطبيب على المرأة، أو الخوف من انتشار خبر إصابة إحداهنَّ بمرض نفسي، أيضًا هناك بعض العوامل الأخرى مثل التعصُّب القبلي أو المناطقي وهي عوامل تدفع الشخصيَّة النسائيَّة إلى إخفاء ما يمكن أن يعد مثلبة وعيبًا في حقها.

6 ـ تباين قبول الشخصيَّات النسائيَّة لواقعهنَّ المأزوم بين القبول

المقتنع بدونية الذَّات باعتباره الواقع الطبيعي الذي يفرضه عليها موقعها في مجتمعها حتى لو كان مجحفًا في حقها، وبين قبولها واقعها حماية لذاتها من قبيل التعايش مع واقعها المأزوم الذي تفوق سطوته قدرتها على مقاومته فترضخ له قهرًا لا اقتناعًا به. وهذان النمطان لنسق قبول المرأة، الأول منهما يرتبط غالبًا بالشخصيَّات النسائيَّة المتمثِّلة في كبيرات السن، بينما يرتبط النمط الثاني بالشخصيَّات النسائيَّة المنتمية إلى الجيل الجديد ممن تأثَّرن بالتحولات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والفكريَّة الهائلة التي شهدها مجتمعنا المحلي.

7 ـ إنَّ تمرُّد الشخصيَّات النسائيَّة مهما بدا صاخبًا إلا أنَّه لا يخرج عن كونه مظهرًا من مظاهر الاحتجاج على سلطة الرجل المطلقة التي ترى فيها تلك الشخصيَّات النسائيَّة قيودًا منيعة فُرضت عليها بقسوة من مجتمعها ممثَّلاً في الثقافة الذكوريَّة سواء أكان صدورها من رجل أم امرأة؛ لذا يأتي تمرُّد المرأة متلبِّسًا بخطاب صاخب لا يهدف إلى زعزعة الثوابت المقدَّسة أو قيم المجتمع المثاليَّة بقدر ما يهدف إلى استفزاز الخطاب السائد وجرِّه إلى سماع خطابها بوصفه آلية تحاول من خلاله تثبيت هويَّتها في محيطها الذي تعيش فيه، وهذا لا يعني أنَّ خطابها التمرُّدي ضدَّ الثوابت المقدسة أو القيم المثالية أمر مبرَّر أو مقبول إلا أنَّه في الوقت ذاته ليس تمرُّدًا فلسفيًّا فكريًّا له مراميه التي

تهدف إلى هدم الموجود السائد وإعادة بنائه، ومما يعضد ذلك ما كشفه تحليل خطاب المرأة التمرُّدي من وجود أنساق محافظة كامنة فيه حتى في أشدِّ حالات تمرُّدها عتوًّا، ومن ذلك استدعاء الشخصيَّات المحافظة من قبل الشخصيَّات النسائيَّة المتمرِّدة في البناء السردي، وكذلك النهايات المستسلمة للسائد المحافظ من قبل جميع الشخصيَّات المتمرِّدة.

8 ـ وجود صلة وثيقة بين نسق الكشف والتحولات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والفكريَّة التي مرَّ بها مجتمعنا المحلي، فلئن كان نسق الستر ابنًا بارًّا من أبناء الثقافة السائدة المحافظة فإنَّ نسق الكشف في المقابل كان صادمًا ومشاكِسًا للثقافة المحافظة حتى إن بدا مهادِنًا في بعض أحواله إلا أنَّها هدنة تروم المراوغة التي تستفيد من معطيات عصرية تقنية ساعدتها على تقوية رغبتها الملحَّة في رحلة بوحها وكشفها. تلك الرغبة الملحَّة في الكشف تلوَّنت ما بين الكشف إثباتًا للذات وبوحًا بمعاناتها، والكشف الفضائحي المؤدلج، وهما في كلا الحالين نتاج لجرأة نسائيَّة أفرزتها أنساق التحوُّل نحو مواجهة أنساق المجتمع المحافظة التي ترى في إشهار المسكوت عنه خرقًا لنظامها الثقافي القائم على الكتمان والإخفاء.

9 ـ يتركَّز نسق الرفض لدى الشخصيَّة النسائيَّة حول واقعها الاجتماعي وخصوصاً حول واقعها مع شخصيَّة الرجل أيًّا

كان موقع صلته بها بحيث تكون الصفات المعنوية السلبية (المتمثِّلة في القمع والإقصاء) هي محور تركيز رفضها دون الصفات الجسدية.

10 ـ ترفض الشخصيَّة النسائيَّة في رحلة نجاحها الذَّاتي ـ بحسب النصوص المدروسة ـ التصورَ الثقافي لأنوثتها المتمثِّل في: (أنَّ الرجل هو وحده من يختص بالقدرات العقليَّة والصفات المعنويَّة الإيجابيَّة بينما المرأة لا نجاح لها إلا بمقدار ما يمنحه لها كيانها الجمالي من مقوِّمات، فهي في كل الأحوال جسد أنثوي لا يسعها الخروج من دائرته).

11 ـ أثَّرت الأنساق الثقافيَّة المدروسة في عناصر البناء الفني للسرد الروائي مثلما أثَّرت في تشكيل صورة المرأة، وقد ظهرت تجلِّيات تلك الأنساق الثقافيَّة في عناصر روائيَّة عديدة تمَّ تحليلها أثناء الدراسة، وهي على الإجمال متمثِّلة في العناصر الآتية: (القصص الثانوية المدرجة في البناء السردي، التلوين اللغوي ما بين الفصيح والعامي، تسمية الشخصيَّات النسائيَّة، استدعاء الشخصيَّات الثانوية في المتن الروائي، نهايات السرد الروائي، النصوص المحيطة (عنوان الرواية، صورة الغلاف، الإهداء، الاستهلال).

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**
- الإمام محمد بن إسماعيل البخاري، **صحيح البخاري**، بيت الأفكار الدولية للنشر، الرياض، 1419هـ/ 1998م.
- الإمام مسلم بن الحجاج، **صحيح مسلم**، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 1427هـ/ 2006م.
- الإمام الحافظ أبو عبد الله الحاكم، **المستدرك على الصحيحين**، دار المعرفة، بيروت، 1406هـ/ 1986م.

أولاً: المصادر

1 ـ أمل آل إبراهيم، **رفقاً بالرياحين**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، الطبعة الأولى، 1429هـ.

2 ـ أمل الفاران، **كائنات من طرب**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2008م.

3 ـ أمل محمد شطا، **رجل من الزمن الآخر**، خوارزم للنشر والتوزيع، جدة، الطبعة الثانية، 1429هـ/ 2008م. وكانت الطبعة الأولى 1427هـ/ 2006م.

4 ـ أمل محمد شطا، **الحب دائماً**، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، الطبعة الأولى، 1430هـ/ 2009م.

5 ـ آلاء الهذلول، **الانتحار المأجور**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 2004م.

6 ـ بدرية البشر، **هند والعسكر**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثالثة، 2011م. وكانت الطبعة الأولى 2006م.

7 ـ حسنة القرني، **ذاكرة بلا وشاح**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى 1426هـ/ 2005م.

8 ـ رجاء عالم، **ستر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2007م. وكانت الطبعة الأولى 1426هـ / 2005م.

9 ـ رجاء عبد الله الصانع، **بنات الرياض**، دار الساقي، بيروت، الطبعة السابعة، 2007م. وكانت الطبعة الأولى 1426هـ / 2005م.

10 ـ زكية القرشي، **ألف امرأة لليلة واحدة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2008م.

11 ـ زينب حفني، **ملامح**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية، 2006م. وكانت الطبعة الأولى في العام نفسه.

12 ـ زينب حفني، **لم أعد أبكي**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الرابعة، 2013م. وكانت الطبعة الأولى 2004م.

13 ـ سارة العليوي، **سعوديات**، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الخامسة، 2012م. وكانت الطبعة الأولى 2006م.

14 ـ سارة العليوي، **لعبة المرأة. رجل**، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الثالثة، 2010م. وكانت الطبعة الأولى 2008م.

15 ـ سمر المقرن، **نساء المنكر**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 2008م.

16 ـ صبا الحرز، **الآخرون**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 2006م.

17 ـ طيف الحلاج، **القران المقدس**، دار ليلى للنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الأولى، 2005م.

18 ـ فوزية الخليوي، **نساء العتمة**، دار كتاب للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2010م.

19 ـ قماشة العليان، **عيون قذرة**، دار الكفاح، الدمام، الطبعة الرابعة، 1430هـ/ 2009م. وكانت الطبعة الأولى 1426هـ / 2005م.

20 ـ ليلى الأحيدب، **عيون الثعالب**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م.

21 ـ ليلى الجهني، **جاهلية**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 2008م. وكانت الطبعة الأولى 2007م.

22 ـ مريم الحسن، **وأشرقت الأيام**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، الطبعة الثانية، 1430هـ / 2009م. وكانت الطبعة الأولى 1428هـ / 2007م.

23 ـ هديل محمد، **ذاكرة السرير**، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الأولى، 2009م.

24 ـ وفاء عبد الرحمن، **حب في العاصمة**، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الأولى، 2008م.

ثانيًا: المراجع

1 ـ إبراهيم يوسف النجار، **مدخل إلى علم الفلسفة**، المركز الثقافي العربي بيروت، 2012م.

2 ـ ابن منظور الأنصاري، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1419هـ/ 1999م.

3 ـ أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1374هـ/ 1955م.

4 ـ أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر، دون تاريخ نشر.

5 ـ أحمد جمال المرازيق، **جماليات النقد الثقافي (نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2009م.

6 ـ أسامة محمد البحيري، **مقارنات في السرد العربي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2012م.

7 ـ آمنة بلعلي، **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1431هـ.

8 ـ بسام قطوس، **استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)**، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد، 1988م.

9 ـ بول ريكور، **الذات عينها كآخر**، ترجمة جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005م.

10 ـ جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.

11 ـ حسن النعمي، **رجع البصر (قراءات في الرواية السعودية)**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1425هـ / 2004م.

12 ـ حسن النعمي، **خطاب السرد (الراوية النسائية السعودية)**، النادي الأدبي بجدة، 1427هـ.

13 ـ حسن النعمي، **بعض التأويل (مقاربات في خطابات السرد)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2013م.

14 ـ حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م.

15 ـ خالد أحمد الرفاعي، **الرواية النسائية السعودية (قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)**، النادي الأدبي بالرياض، 1430هـ/ 2009م.

16 ـ خالد بن أحمد اليوسف، وحسن بن حجاب الحازمي، **معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية**، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الثانية، 1431هـ/ 2010م.

17 ـ دلال ملحس استيتية، **التغير الاجتماعي والثقافي**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الثانية، 2008م.

18 ـ ديان مكدونيل، **مقدمة في نظريات الخطاب**، ترجمة: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001م.

19 ـ الرشيد بو شعير، **هواجس الرواية الخليجية**، نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، الطبعة الثانية، 2011م.

20 ـ زكي الميلاد، **نحن والثقافة**، **كتاب الرياض**، الرياض، العدد 164، 1430هـ/ 2009م.

21 ـ سالمة الموشي، **الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1425هـ/ 2004م.

22 ـ سامي جريدي، **الرواية النسائية السعودية (خطاب المرأة وتشكيل السرد)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 2012م.

23 ـ سامي عبد اللطيف الجمعان، **تحولات الخطاب الروائي (الرواية النسائية نموذجًا)**، جامعة الملك سعود، رسالة دكتوراه مخطوطة، العام الجامعي 1431هـ/ 1432هـ.

24 ـ سعد البازعي، **سرد المدن في الرواية والسينما**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1430هـ/ 2009م.
25 ـ سعيد يقطين، محمد القاضي، **رهانات الرواية العربية بين الإبداعية والعالمية**، النادي الأدبي بالرياض، 1432 هـ/ 2011م.
26 ـ سماهر الضامن، **نساء بلا أمهات (الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2010م.
27 ـ الصادق بن الناعس قسومة، **علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)**، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1430هـ.
28 ـ صلاح فضل، **قراءة الصورة وصور القراءة**، دار الشروق، القاهرة، 1418هـ/ 1997م.
29 ـ ضياء الكعبي، **السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكالات التأويل)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.
30 ـ طامي السميري، **الرواية السعودية (حوارات وأسئلة وإشكالات)**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، 1430هـ.
31 ـ طوني بينيت وآخرون، **معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010م.
32 ـ طيبة صالح الشذر، **ألفاظ الحياة الثقافية في مؤلفات أبي حيان التوحيدي**، مطابع الأهرام، القاهرة، 1409هـ/ 1989م.
33 ـ عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1429هـ/ 2008م.
34 ـ عبد الحميد الحسامي، **الحداثة في الشعر اليمني**، وزارة الثقافة والإعلام، صنعاء، 1425هـ/ 2004م.
35 ـ عبد الحميد الحسامي، **التحول الاجتماعي في اليمن من خلال الفن القصصي**، مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة، تعز، 2009م.
36 ـ عبد الحميد الحسامي، **وشاح ليلى الأخيلية (قراءة في الخطاب النسوي في التراث العربي)**، نادي أبها الأدبي، 1431هـ / 2010م.
37 ـ عبد الحميد الحسامي، **النقد السياسي في المثل الشعبي**، مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة، تعز، 2012م.

38 ـ عبد الرحمن بن محمد الوهابي، **الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية (النشأة والتطور والقضايا)**، كفر الشيخ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2010م.

39 ـ عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الثانية، 1417هـ/ 1996م.

40 ـ عبد العزيز بن علي الغريب، **التغير الاجتماعي والثقافي**، طبعة المؤلف، الرياض، 1431هـ/ 2010م.

41 ـ عبد الفتاح كليطيو، **المقامات (السرد والأنساق الثقافية)**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2001م.

42 ـ عبد اللطيف دبيان العوفي، عادل سراج مرداد، **زمن المستقبل والعالم العربي (دراسة في موجة المعلوماتية والاتصال)**، طبعة المؤلفين، الرياض، 1418هـ/ 1998م.

43 ـ عبد الله حامد، **مراجعات نقدية (أوهام التلقي وفتنة النظرية: العواد، الهاشمي، الغذامي)**، نادي أبها الأدبي، 1430هـ/ 2009م.

44 ـ عبد الله محمد الغذامي، **المرأة واللغة2، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006م.

45 ـ عبد الله الغذامي، وعبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، 1425هـ/ 2004م.

46 ـ عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2008م.

47 ـ عبد الله العذامي، **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 2009م.

48 ـ عبد الله الغذامي، **اليد واللسان (القراءة والأمية ورأسمالية الثقافة)**، سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، العدد 172، 1432هـ.

49 ـ عبد الله إبراهيم، **التلقي والسياقات الثقافية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2000م.

50 ـ عبد الله إبراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1431هـ/ 2010م.
51 ـ عبد الله بن خليفة السويكت، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1430هـ/ 2009م.
52 ـ عبد الواسع الحميري، **خطاب الضد (مفهومه - نشأته - آلياته - مجالات عمله)**، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008م.
53 ـ عبد الواسع الحميري، **اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب**، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2008م.
54 ـ عبد الواسع الحميري، **نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**، الأمين للنشر والتوزيع، صنعاء، 2010م.
55 ـ علي عمر بادحدح، ومحمد أحمد باجابر، **الثقافة الإسلامية**، دار حافظ، جدة، 1425هـ.
56 ـ عمر عودة الخطيب، **لمحات في الثقافة الإسلامية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1399هـ/ 1979م.
57 ـ فاروق سيد عبد السلام وآخرون، **علم النفس الاجتماعي**، مكتبة دار جدة، جدة، 1418هـ/ 1997م.
58 ـ فاطمة العتيبي، **السرديات النسوية في الرواية السعودية (رجاء عالم نموذجًا)**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1430هـ/ 2009م.
59 ـ فايز قنطار، **الأمومة**، عالم المعرفة، الكويت، العدد 166، أكتوبر، 1992م.
60 ـ كرس شلنج، **الجسد والنظرية الاجتماعية**، ترجمة: منى البحر، ونجيب الحصادي، دار العين للنشر، أبو ظبي، 1430هـ/ 2009م.
61 ـ ماجدة حمود، **صورة الآخر في التراث العربي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1431هـ/ 2010م.
62 ـ ماري نوال، **المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، طبعة المؤلف، الجزائر، 2007م.
63 ـ مالك بن نبي، **مشكلة الحضارة**، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، الطبعة الرابعة، 1984م.

64 ـ مجمع اللغة العربية، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1403هـ/ 1983م.

65 ـ محمد بن إبراهيم السيف، **المدخل إلى دراسة المجتمع السعودي**، دار الخريجي للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الثانية، 1424هـ/ 2003م.

66 ـ محمد أبوملحة، **صورة المجتمع في الرواية السعودية**، نادي أبها الأدبي، 1430هـ/ 2009م.

67 ـ محمد أحمد العزب، **ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر** (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد، 1976م.

68 ـ محمد رضا الأوسي، **الخطاب الروائي النسوي العراقي (دراسة في التمثيل السردي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2012م.

69 ـ محمد عبد العليم مرسي، **الثقافة والغزو الثقافي في دول الخليج العربية**، مكتبة العبيكان، الرياض، 1415هـ/ 1995م.

70 ـ محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون ذكر مكان النشر، 1998م.

71 ـ محمد بن لافي اللويش، **جدل الجمالي والفكري (قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي)**، مؤسسة الانتشار الأدبي، بيروت، 2010م.

72 ـ محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1385هـ/ 1965م.

73 ـ مخلوف حميدة، **سلطة الصورة (بحث في أيديولوجيا الصورة وصورة الايديولوجيا)**، دار سحر للنشر، دون ذكر مكان النشر، 2004م.

74 ـ مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة التاسعة، 2005م.

75 ـ منصور المهوس، **صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1429 هـ/ 2008م.

76 ـ ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 2007م.

77 ـ ميشيل تومبسون، **نظرية الثقافة**، ترجمة: علي سيد الصاوي، عالم المعرفة، الكويت، العدد223، يوليو، 1997، 1997م.

78 ـ ناصر الحجيلان، **الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)**، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 2009م.

79 ـ ناهد رمزي، **المرأة والإعلام في عالم متغير**، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 1422هـ / 2001م.

ثالثًا: البحوث والمقالات في المجلّات والدوريات والصحف

1 ـ ابن السايح الأخضر، **نص المرأة وعنفوان الكتابة**، دورية الراوي، النادي الأدبي بجدة، العدد (18) ربيع الأول 1429هـ/ مارس 2008م.

2 ـ بوشعيب شداق، **مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح**، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، العدد 54، شوال 1425هـ / ديسمبر 2004م.

3 ـ حسن ناظم، **النسقية العربية واللفظية العربية في الحداثة الشعرية**، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، العدد 57، رجب 1426هـ/ سبتمبر 2005م.

4 ـ صابر الحباشة، **المتن السردي في الخليج العربي (مساءلات نقدية)**، مجلة حقول، ربيع الأول 1429هـ / مارس 2008م.

5 ـ **صحيفة الرياض السعودية**، العدد 15107، الثلاثاء 15/ 11/ 1430هـ / 3/ 11/ 2009م.

6 ـ محمد أبو ملحة، **صحيفة المدينة**، ملحق الأربعاء، صحيفة المدينة، مؤسسة المدينة للطباعة والنشر، جدة، 26/ 1/ 2011م.

7 ـ معجب الزهراني، **مفهوم النسق الثقافي من منظور المعرفة**، صحيفة الرياض، العدد 13331، الخميس 11ذو القعدة 1425هـ / 23 ديسمبر 2004م.

8 ـ منصور المهوس، **جريدة الرياض**، **ثقافة الخميس**، العدد 14479، الخميس 7 صفر 1429هـ / 14 فبراير 2008م.

9 ـ هيفاء بيطار، **غرفة فرجينيا وولف هل تخصُّها وحدها**، صحيفة العرب القطرية، العدد 7339، 13رجب 1429هـ / 16 يوليو 2008م.